POSTPUNK

ROMPER TODO Y EMPEZAR DE NUEVO

SIMON REYNOLDS

TRADUCCIÓN / AGOSTINA MARCHI
MATÍAS BATTISTÓN



Reynolds, Simon
Postpunk: romper todo y empezar de nuevo - 1a ed. 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
560 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Agostina Marchi y Matías Battistón
ISBN 978-987-1622-23-8

1. Historia de la Música. 2. Punk. I. Marchi, Agostina, trad. II. Battistón, Matías, trad. III. Título
CDD 780.9

Los capítulos del 1 al 9 y 13 fueron traducidos por Agostina Marchi y los restantes por Matías Battistón.

Título original: *Rip It Up and Start Again. Postpunk (1978-1984)*

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Juan Marcos Ventura

Producción: Malena Rey

Corrección: María José Verna

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

A MI HERMANO TIM, QUE FUE QUIEN ME CONVIRTIÓ AL PUNK;

A MI HIJO KIERAN;

EN MEMORIA DE REBECCA PRESS Y BURHAN TUFAIL.

NOTA DEL AUTOR

Abordar un período tan prolongado –de siete años, de 1978 a 1984– y con una enorme densidad de producción en simultáneo presenta algunos problemas en cuanto a la organización del material. Con tantas cosas sucediendo en paralelo, organizar el libro a partir de una cronología lineal evidentemente no es una opción. Mi solución fue dividir el período en microrrelatos, la mayoría de ellos circunscriptos a una determinada geografía: escenas que se desarrollan en determinada ciudad (la no wave y el mutant disco de Nueva York, por ejemplo), en una región (la escena de Cleveland-Akron, en Ohio) o incluso en países enteros (Escocia). Otros capítulos se basan en un determinado género o sensibilidad: industrial, synthpop, new pop, y así sucesivamente. Algunos están orientados alrededor de grupos particulares de artistas: el entorno de sellos como Rough Trade y 2-Tone, por ejemplo. En otros casos, reuní a dos grupos basándome en algún vínculo directo y/o en alguna afinidad: tal es el caso de The Pop Group y The Slits, que tienen miembros en común y durante un tiempo estuvieron en el mismo sello discográfico; o Wire y Talking Heads, que pese a no haber estrechado ese tipo de vínculos directos, sí poseen muchos puntos en común. Debido a que el flujo cronológico al interior de cada microrrelato es lineal y sigue el desarrollo de cada proyecto desde sus comienzos hasta su finalización (o lo que me parecía un punto de corte), *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo* procede dando un paso hacia atrás para luego dar dos hacia delante. Por lo tanto, cada nuevo capítulo comienza en general algo después que el anterior en la línea de tiempo histórico, y así es como al final del libro los acontecimientos tienen lugar en 1983-1984.

INTRODUCCIÓN

Al principio el punk me pasó inadvertido casi por completo. Con trece años, casi catorce, de aquella época, mientras crecía en una ciudad residencial inglesa en la que no pasaba demasiado, solo tengo débiles reminiscencias de 1977. Recuerdo vagamente fotos a página completa de punks con crestas puntiagudas en una revista que venía con el diario del domingo, pero eso es todo. Sex Pistols diciendo insultos en la televisión, "God Save the Queen" *versus* el Jubileo Real, toda una cultura entera convulsionada y estremeciéndose: yo sencillamente *no lo noté*. En cuanto a aquello que sí me gustaba y a lo que me dedicaba *en vez de* a todo eso, bueno, es un poco confuso. Mil novecientos setenta y siete... ¿Fue el año en que quise ser humorista gráfico? O, como tal vez ya me había pasado a la ciencia ficción, ¿estuve todo 1977 leyendo sistemáticamente cualquier cosa que encontrara de Ballard, Pohl y Dick en el catálogo de la biblioteca local? Lo que sé con seguridad es que la música pop apenas si ejercía influencia alguna en mi conciencia.

Fue mi hermano menor Tim el que empezó a escuchar punk primero. Siempre había un horroroso barullo saliendo de su cuarto, llegando al mío a través de la pared del dormitorio. Supongo que una de las tantas veces que fui a golpear su puerta para quejarme sencillamente debo haberme quedado ahí. Lo primero que me retuvo fue la blasfemia: Johnny Rotten que chillaba "Fuck

this and fuck that/ fuck it all and fuck her fucking brat" [A la mierda con esto y a la mierda con aquello/ A la mierda con todo y a la mierda con su maldito mocoso malcriado] (después de todo, sí tenía catorce años). Más que los insultos en sí mismos, lo que realmente me mantenía atento era la vehemencia y la virulencia de la interpretación de Rotten, todos esos "fucks" percusivos, el regocijo demoníaco de las letras *r* estiradas en "brrrrrrrat". Se han expuesto miles de tesis cuidadosamente razonadas que reconocen y convalidan la importancia sociocultural del movimiento, pero, si uno es realmente sincero, hay que decir que una parte gigantesca del atractivo del punk solo tuvo que ver lisa y llanamente con su escandalosa y monstruosa *maldad*. Piénsese en la enfermedad de Devo, por ejemplo. Jamás en mi vida había escuchado algo tan tenebroso e inmoral como su single "Jocko Homo" y su lado B, "Mongoloid", que aparecieron en nuestra casa por cortesía de un amigo (mucho más adelantado que nosotros, claramente).

Cuando empecé a escuchar a Sex Pistols y demás, en algún momento a mediados de 1978, no tenía ni la más mínima idea de que todo eso ya estaba oficialmente "muerto". Sex Pistols se había separado hacía rato. Rotten ya había formado Public Image Ltd. Como había estado ocupado en otras cosas y me había perdido todo el nacimiento, la vida y la muerte del punk, también me salteé astutamente el luto posterior, ese horrible estrellarse contra el suelo que experimentaron en 1978 todos aquellos que habían estado "allí" durante el excitante pico de adrenalina de 1977. Mi descubrimiento tardío del punk coincidió con el momento en el que las cosas empezaban a repuntar de nuevo, con el nacimiento de lo que, enseguida, se conoció como postpunk, el tema de este libro. Así que estaba escuchando *Germfree Adolescents* de X-Ray Spex, pero también el primer disco de PiL, *Fear of Music* de los Talking Heads y *Cut* de The Slits. Todo era un brillante y explosivo arrebato de emoción.

Los historiadores de la música exaltan eso de haber estado en el lugar correcto en el momento justo, esos períodos y esos emplazamientos críticos en los que se gestan las revoluciones y los movimientos. Eso es complicado para aquellos de nosotros que estamos y/o estuvimos atrapados en los suburbios o en territorio provincial. Este libro es para, y sobre, aquellos que no estuvieron allí en el lugar correcto en el momento justo (en el caso del punk, Londres y Nueva York alrededor de 1976), pero que, no obstante, se negaron a creer que todo había terminado y que todo estaba terminado antes de que pudieran sumarse.

Los jóvenes tienen un derecho biológico a estar entusiasmados respecto de los tiempos que les tocan vivir. Si uno tiene mucha suerte, esa urgencia hormonal es acompañada de la insurgencia de la era, y la necesidad inherente a todo adolescente de sorprenderse y creer coincide con un período de abundancia objetiva. Los años de plenitud del postpunk –la media década que va de 1978 a 1982– fueron eso: una *suerte*. He estado cerca de sentirme de ese modo desde entonces, pero nunca volví a sentirme tan emocionado como en aquel momento. Ciertamente, nunca volví a estar tan enfocado en el presente. Lo que es raro, al menos tal como lo recuerdo hoy, es que durante esa época nunca compraba discos viejos. ¿Por qué lo habría hecho? Existían tantos discos nuevos para comprar que, sencillamente, no había razón alguna para investigar el pasado. Tenía cassettes con compilaciones de lo mejor de los Beatles y los Stones que había grabado de amigos y una copia de la antología de The Doors *Weird Scenes Inside the Goldmine*, pero eso era todo. En parte, algo de esto tenía que ver con el hecho de que la cultura de las reediciones que hoy nos inunda en aquel momento no existía; las compañías discográficas de hecho *borraban* discos por aquel entonces, así que había enormes franjas del pasado reciente a las que era imposible acceder. Pero principalmente se trataba de que no había tiempo para mirar hacia atrás con melancolía hacia algo que uno nunca había vivido en carne propia. Estaba pasando demasiado *ahora*.

En su momento no lo pensé de este modo, pero, visto en retrospectiva, en tanto época singular de la cultura pop, el período 1978-1982 compite con esos legendarios años que fueron de 1963 a 1967 y son comúnmente conocidos como los sesenta. La era postpunk soporta la comparación con los sesenta tanto en términos de la mera cantidad de música genial que fue creada como en cuanto al espíritu de aventura y el idealismo que la insuflaron, y en términos de la manera en que la música parecía estar inextricablemente conectada a la turbulencia política y social de su tiempo. Había una mezcla parecida de expectación y ansiedad, una manía similar por todo lo que fuera nuevo y futurista unida a un miedo palpable y concreto respecto de lo que el futuro podía deparar.

No es que sea una persona especialmente patriótica ni nada por el estilo, pero también es notable que tanto los sesenta como el movimiento postpunk hayan sido períodos durante los cuales Gran Bretaña gobernó las olas de la música pop. Que es la razón por la cual este libro se centra principalmente en el Reino Unido. Por supuesto, también se ocupa de ciudades estadouni-

denses en las que el punk se expresó de modo irrefutable y grandioso: Nueva York y San Francisco, las capitales bohemias; Cleveland y Akron, las terroríficas zonas postindustriales de Ohio; ciudades universitarias como Boston, Massachusetts y Athens, Georgia. Sin embargo, en los Estados Unidos, el punk y el postpunk fueron culturas mucho más subterráneas y minoritarias que en el Reino Unido, donde uno podía escuchar a The Fall y a Joy Division en la radio nacional y bandas tan extremas como PiL, de hecho, tenían hits en el Top 20 y, gracias al programa de televisión semanal *Top of the Pops*, llegaban a más de diez millones de hogares. Lamentablemente, por cuestiones de espacio y salud mental he decidido no meterme con el postpunk de europa continental y Australia a excepción de algunas bandas clave, como D.A.F. y The Birthday Party, que han tenido un impacto significativo en la cultura rock anglosajona.

Tengo razones tanto personales como "objetivas" para escribir este libro. Ante todo, entre las razones objetivas, está el hecho de que el postpunk es un período que ha sido seriamente desatendido por los historiadores. Hay una veintena de libros sobre el punk rock y todo lo que pasó entre 1975 y 1977, pero no hay prácticamente nada acerca de lo que ocurrió después. Las historias convencionales del punk siempre terminan más o menos con su "muerte", en 1978, cuando Sex Pistols se autodestruyó. En las versiones más extremas y poco serias de esta historia (los documentales televisivos sobre la historia del rock son particularmente culpables de esto), por lo general, se da a entender que no pasó nada que fuese realmente relevante entre el punk rock y el grunge, entre *Never Mind the Bollocks* y *Nevermind.* Incluso después del boom de la nostalgia por los ochenta, esa década aún sigue tendiendo a ser considerada un baldío musical solo redimido por forajidos como Prince y Pet Shop Boys o personajes dignos de respeto como R.E.M. y Springsteen. Los primeros años de los ochenta, en especial, todavía son considerados como una franja particularmente chistosa y un tanto *camp*, como una era que solo estuvo caracterizada por pretenciosos intentos de usar el video como una forma de arte, y vanidosos inglesitos rodeados de sintetizadores y con los ojos delineados y cortes de pelo ridículos. Han emergido fragmentos de la historia postpunk aquí y allá. Pero nadie ha intentado capturar la era postpunk como lo que fue, una contracultura que, aunque fragmentada, compartió la creencia de que la música podía cambiar el mundo.

Siendo todo lo imparcial y desapegado que me es posible, me da la sensación de que el largo "después" del punk entre 1978 y 1984 fue *mucho* más interesante, musicalmente hablando, que todo lo que pasó en 1976 y 1977, cuando el punk montó su *revival* del rock 'n' roll "de vuelta a las raíces". Aun en términos de su influencia cultural más general, podría discutirse tranquilamente que el punk tuvo sus repercusiones más provocativas mucho después de su supuesta defunción. Parte del argumento de este libro es que los movimientos revolucionarios al interior de la cultura pop suelen tener su mayor impacto después de que el "momento" supuestamente ha pasado, y cuando las ideas ya se propagaron *al exterior* de las elites bohemias y las camarillas vanguardistas metropolitanas a las que en su origen les "pertenecieron" *hacia* los suburbios y las regiones periféricas.

Otra razón objetiva para este libro es que ha habido un inmenso resurgimiento del interés por este período, con compilaciones y reediciones de discos postpunk de archivo y toda una camada de bandas nuevas que se han moldeado a partir de géneros postpunk como la no wave, el punk funk, el mutant disco y la música industrial. Toda una nueva generación de músicos y amantes de la música jóvenes ha alcanzado finalmente la mayoría de edad sin ningún recuerdo de esta era. Algunos veinteañeros ni siquiera habían nacido en el año que este libro cierra, 1984, y en consecuencia, hallan todo este período fascinante e inmensamente intrigante. De hecho, es precisamente por haber sido tan desatendido durante tanto tiempo que el postpunk ofrece hoy una veta interesantísima para la floreciente industria retro.

Dije que también había razones subjetivas para que escribiera este libro. La razón subjetiva número uno es que recuerdo este período como súper abundante, como una edad de oro de lo nuevo y el ahora que creaba una sensación de estar moviéndose a toda velocidad hacia el futuro. La razón subjetiva número dos tiene más que ver con el presente. Cuando los críticos de rock llegan a cierta edad se empiezan a preguntar si toda la energía mental y emocional que invirtieron en esto de la música fue en realidad un movimiento tan acertado. No es exactamente una cuestión de falta repentina de seguridad o confianza en uno mismo, sino, más bien, algo así como un pliegue o un doblez en la certidumbre. En mi caso en particular, esto me llevó a preguntarme cuándo había sido que decidí embarcarme en una vida que tuviera que ver casi exclusivamente con tomarse la música en serio. ¿Qué me hizo creer que la mú-

sica podía importar tanto? Fue, por supuesto, el hecho de que crecí en la era postpunk. Ese doble golpe casi simultáneo de *Never Mind the Bollocks* de Sex Pistols y *Metal Box* de PiL fue lo que me puso en este camino en el que estoy. También fue escribir acerca de estos discos –y acerca de otros tantos discos como esos– en la prensa especializada lo que me formó; escribir semana tras semana sencillamente exploró y puso a prueba la cuestión de con cuánta seriedad uno podía tomarse la música (una conversación que continúa hasta el día de hoy de diversas maneras y en otros espacios). Así que este libro también es, en parte, un ajuste de cuentas con mi juventud. ¿Y a qué conclusión llegué? Tendrán que seguir leyendo.

PRÓLOGO

LA REVOLUCIÓN INCONCLUSA

Los Sex Pistols cantaban "No future".
Pero sí hay futuro, y estamos intentando construirlo.
Allen Ravenstine, Pere Ubu, 1978

Hacia el verano de 1977, el punk se había convertido en una parodia de sí mismo. Muchos de los integrantes originales del movimiento sentían que algo cargado de posibilidades y de múltiples alternativas había degenerado en mera fórmula comercial. O peor aún, había demostrado ser una inyección rejuvenecedora para la industria musical establecida que los punks habían tenido la esperanza de derrocar.

Fue en este momento cuando comenzó a fracturarse la frágil unidad que el punk había forjado entre chicos de procedencia obrera y bohemios *arty* de clase media. De un lado quedaron los "punks verdaderos", populistas (que, después, habrían de evolucionar hacia los movimientos Oi! y hardcore), que creían que la música debía mantenerse accesible y sin pretensiones, como para seguir cumpliendo su rol de vocera de la rabia de las calles. Del otro lado estaba la vanguardia que habría de conocerse como postpunk, que encontró en 1977 no un retorno al rock crudo, sino la oportunidad de establecer una ruptura con la tradición.

La vanguardia postpunk –bandas como PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contortions y Scritti Politti– definió el punk como imperativo de cambio constante. Entregados a la tarea de concretar la revolución musical inconclusa del punk, exploraron nuevas posibilidades al incorporar la electrónica, el noise, el jazz y la música contemporánea, junto con las técnicas de producción del reggae, el dub y la música disco.

Algunos acusaron a estos experimentadores de no haber hecho más que recaer en ese elitismo del art rock que, originalmente, el punk se había propuesto destruir. Seguramente es cierto que un alto porcentaje de músicos postpunk provenía del entorno de las escuelas de arte. La escena no wave en Nueva York, por ejemplo, estaba integrada casi en su totalidad por pintores, cineastas, poetas y artistas escénicos. Gang of Four, Cabaret Voltaire, Wire y The Raincoats son solo algunas de las bandas británicas fundadas por graduados de bellas artes o de diseño. Especialmente en Gran Bretaña, las escuelas de arte funcionaron largo tiempo como una especie de bohemia subsidiada por el Estado, un lugar donde los jóvenes obreros demasiado rebeldes para una vida de trabajo se mezclaban con chicos burgueses que vivían como pobres y eran demasiado caprichosos para una carrera como cuadros intermedios de la administración empresarial. Después de la graduación, muchos se volcaron a la música pop como un modo de sostener el estilo de vida experimental que habían disfrutado en la escuela de bellas artes y, de paso, quizás –solo quizás– también vivir de eso.

Por supuesto, no todos en el postpunk asistieron a escuelas de arte o, incluso, a la universidad. Autodidactas fragmentarios y omnívoros, ciertas figuras como John Lydon o Mark E. Smith, de The Fall, se adecúan al síndrome del intelectual antiintelectual: lectores voraces y, sin embargo, desdeñosos respecto de la academia y desconfiados del arte en sus formas institucionalizadas. Aunque, en realidad: ¿qué podría ser más *arty* que querer destruir el arte, echar por tierra los límites que lo mantienen aislado de la vida cotidiana?

Aquellos años del postpunk que van de 1978 a 1984 fueron testigos del saqueo sistemático del arte y la literatura modernista del siglo XX. El período postpunk en su conjunto aparece como un intento de recrear virtualmente todas las principales temáticas y técnicas modernistas a través del *medium* de la música pop. Cabaret Voltaire tomó prestado su nombre de Dada. Pere Ubu adoptó el suyo de Alfred Jarry. Talking Heads transformó un poema sonoro de Hugo Ball en una pista de dance disco-tribal. Gang of Four, inspirados por

el efecto de extrañamiento de Brecht y de Godard, trató de deconstruir el rock –¡incluso rockeando duro!. Los compositores de letras absorbieron la ciencia ficción radical de William S. Burroughs, J.G. Ballard y Philip K. Dick, y las técnicas del collage y del *cut-up* se trasplantaron a la música. Duchamp, mediado por el movimiento Fluxus de los años sesenta, era santo patrono de la no wave. El arte de tapa de los discos del período estaba en sintonía con las aspiraciones neomodernistas en las letras y la música, a partir del trabajo de diseñadores gráficos como Malcolm Garret y Peter Saville, y de sellos como Factory y Fast Product, que tomaban elementos del constructivismo, De Stijl, Bauhaus, John Heartfield y Die Neue Typographie. Este frenético asalto a los archivos del modernismo llegó a su punto culminante con la fundación del sello de renegade pop ZTT –abreviatura de "Zang Tuum Tumb", un fragmento de prosa poética futurista italiana– y de su grupo conceptual Art of Noise, bautizado en homenaje al manifiesto para una música futurista de Luigi Russolo.

Al tomar la palabra "modernista" en un sentido menos específico, las bandas de postpunk se hallaban firmemente comprometidas con la idea de hacer música moderna. Estaban por completo convencidas de que en el rock todavía había lugares por explorar, todo un futuro nuevo por inventar. Para la vanguardia postpunk, el punk había fracasado porque había atentado contra el statu quo del rock apelando a una música convencional (rock 'n' roll de los cincuenta, garage punk, mod), que databa incluso de antes de la existencia de megabandas como Led Zeppelin y Pink Floyd. Los artistas postpunk tomaron distancia de tal postura, bajo la creencia de que "contenidos radicales exigen formas radicales".

Una curiosa consecuencia de esta convicción de que el rock 'n' roll ya estaba agotado fue la enorme masa de insultos descargada sobre Chuck Berry. Luego de haber sido una influencia clave para el punk rock, por medio de las guitarras de Johnny Thunders y de Steve Jones, Berry se convirtió en una piedra de toque negativa, señalado una y otra vez para explicitar eso que debía evitarse. Tal vez el primer ejemplo de Berry-fobia se encuentre tempranamente en los demos de Sex Pistols exhumados en *La gran estafa del Rock' n' roll.* La banda comienza a improvisar sobre "Johnny B. Goode" y, en ese momento, Johnny Rotten –el esteta oculto del grupo, quien luego formaría el conjunto arquetípico del postpunk, Public Image Ltd.– farfulla el tema con desgano y luego dice: "Mierda, esto es horrible. Basta, odio esta mierda… Aaarrrgh". El

aullido disgustado y exhausto de Rotten –suena como si se estuviese asfixiando, sofocado por un sonido que huele a rancio– fue replicado por muchos grupos postpunk. Cabaret Voltaire, por ejemplo, se quejaba de que "rock 'n' roll no es vomitar riffs de Chuck Berry".

Más que los riffs rama-lama[1] o los acordes bluseros, el panteón postpunk de innovadores de la guitarra se mostró partidario de la angularidad, de un definido registro punzante. Evitaban los solos, excepto por breves irrupciones de la guitarra principal, que se integraba a partir de una forma de tocar predominantemente orientada hacia el ritmo. En lugar de un sonido "gordo", guitarristas como David Byrne, de Talking Heads, Martin Bramah, de The Fall, o Viv Albertine, de The Slits, preferían un estilo de "guitarra rítmica escuálida", inspirado con frecuencia en el reggae o el funk. Este estilo más compacto y descarnado de tocar la guitarra no pretendía llenar cada rincón del espacio sonoro, lo cual permitió que el bajo pasara al frente, abandonando su rol tradicionalmente insignificante, de apoyo, hasta transformarse en voz instrumental principal, que cumplía una función melódica incluso cuando se ocupaba de llevar el groove. En este sentido, los bajistas postpunk se ponían al día con las innovaciones de Sly Stone y James Brown, y aprendían del reggae roots y del dub contemporáneos. Al buscar un sonido militante y agresivamente monolítico, el punk en su mayor parte había purgado el elemento negro del rock, cortando los vínculos con el R&B y rechazando, al mismo tiempo, la música disco por escapista e insulsa. Hacia 1978, sin embargo, empezó a difundirse entre los círculos postpunk el concepto de una música dance peligrosa, expresada en términos de perverted disco y de avant funk.

Además de la sensualidad y el swing de la música dance, el punk había rechazado también todos los géneros compuestos (jazz-rock, country-rock, folk-rock, classical-rock, etcétera) que proliferaron a comienzos de los setenta. Para los punks, este tipo de material olía a alardes de virtuosismo, a zapadas divagantes y a cháchara hippie del tipo "todo es música, man". Definiéndose por contraste con este eclecticismo fláccido, de puertas abiertas a cualquier cosa, el punk proponía un purismo estridente. Si bien a fines de los setenta la noción de fusión estaba desacreditada, el postpunk marcó el comienzo de una

1. Riffs al estilo de bandas como MC5, cuya canción "Rama Lama Fa Fa Fa" (1969) es considerada precursora del punk. [N. de la T.]

nueva fase en la búsqueda por fuera de los estrechos parámetros del rock, hacia la América negra y Jamaica, obviamente, pero también hacia África y otras zonas de lo que luego sería llamado "world music".

El postpunk también reconstruyó puentes con el propio pasado del rock, sobre todo con amplias franjas de lo que había quedado emplazado extramuros cuando el punk declaró a 1976 como Año Cero. El punk instaló un mito que todavía hoy sobrevive en algunos suburbios: la idea de que los años prepunk de comienzos de los setenta eran un páramo musical. En realidad, se trata de uno de los períodos más ricos y variados de la historia del rock. De modo tentativo, en un comienzo –después de todo, nadie quería ser acusado de hippie encubierto o de rocker progresivo disfrazado–, los grupos postpunk redescubrieron tales riquezas, tomando elementos del costado *arty* del glam (David Bowie y Roxy Music), de excéntricos que iban más allá del rock como Captain Beefheart, y recuperando en algunos casos las aristas más agudas del rock progresivo (como Soft Machine, King Crimson e, incluso, Frank Zappa). En cierto sentido, el postpunk era rock progresivo, solo que drásticamente racionalizado y revigorizado, con una sensibilidad más austera, sin ostentación de virtuosismo, por no mencionar sus mejores cortes de pelo.

Lo cierto es que algunos de los grupos postpunk más característicos –Devo, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, This Heat– eran en realidad entidades prepunk, que existían de alguna u otra manera años desde antes del disco debut de los Ramones de 1976. Cuando sobrevino el punk, la industria discográfica sufrió una gran confusión, que volvió a los grandes sellos vulnerables a la sugestión y diluyó todas las reglas estéticas, de modo que cualquier anormal o extremista tenía de repente su oportunidad. A través de esta brecha abierta en el muro de los negocios, irrumpían, como de costumbre, toda clase de freaks sombríos que no dejaban pasar su chance de llegar a un público más amplio.

Pero el postpunk reconocía su filiación en una clase particular de art rock, no en la pretensión del rock progresivo de fusionar guitarras eléctricas amplificadas con la instrumentación clásica y las composiciones extensas del siglo XIX, sino en la línea que va desde The Velvet Underground, por medio del kraut rock y la vertiente más intelectual del glam (Bowie/Roxy Music), que respetaba el principio minimalista "menos es más". Para un cierto grupo de *hipsters*, la música que los sostuvo durante el "páramo musical" de los setenta estaba formada por un racimo de espíritus afines –Lou Reed, John Cale, Nico,

Iggy Pop, David Bowie, Brian Eno–, unidos por su procedencia o su deuda con The Velvet Underground, que habían colaborado entre sí en diversas combinaciones a lo largo del período.

En particular, David Bowie se asoció con casi todas estas personas en diferentes ocasiones, ya sea produciendo sus discos o colaborando con ellos de otra manera. Fue el eje de conexión, el más grande diletante del rock, siempre en movimiento, buscando constantemente el próximo límite. Más que cualquier otro, fue Bowie la inspiración clave para el *ethos* postpunk del cambio constante. 1977 puede haber sido el año del debut de The Clash y de *Never Mind the Bollocks* de Sex Pistols, pero la verdad es que la música postpunk fue más profundamente afectada por los cuatro discos vinculados con Bowie editados ese año, sus propios *Low* y *Heroes*, y *Lust for Life* y *The Idiot* de Iggy Pop (ambos producidos por Bowie). Grabada en Berlín Occidental, esta impresionante seguidilla de discos impactó con fuerza en los oyentes que ya sospechaban que el punk rock se revelaba como más de lo mismo. Los discos de Bowie e Iggy marcaron un distanciamiento respecto de los Estados Unidos y del rock 'n' roll y un acercamiento hacia Europa y un sonido cool, controlado, modelado sobre la base de los ritmos "motorik" teutónicos de Kraftwerk y Neu! –donde los sintetizadores tenían un rol tan importante como las guitarras. En entrevistas, Bowie habló de su traslado a Berlín como un intento por separarse de los Estados Unidos, tanto musical (desde el momento en que el soul y el funk habían tenido influencia sobre *Young Americans*) como espiritualmente (un escape de la decadencia del rock 'n' roll de Los Ángeles). Configurado a partir de esta deliberada hazaña de dislocación y autoalienación, *Low* hacía honor al título provisorio original del álbum, *New Music Night and Day*, especialmente en su sorprendente lado dos, una suite de atmósferas instrumentales sombrías y crepusculares, con cantos semejantes a lamentos sin palabras. *Low*, dijo Bowie, había sido una respuesta a la experiencia de "haber visto el Bloque Oriental, el modo en que Berlín Este sobrevivía en ese medio, que era algo que yo no podía expresar en palabras. Entonces se requerían *texturas*". Por este motivo se inclinó hacia Brian Eno, texturólogo supremo, como su mentor y mano derecha durante la realización de *Low* y de *Heroes*. Ya influyente a causa de los ruidos de sintetizador que desplegaba en Roxy Music y en sus álbumes solistas proto-new wave, Eno se convirtió, después de la trilogía berlinesa de Bowie, en uno de los productores que definieron la era: documentó la escena no wave

de New York, y trabajó con Devo, Talking Heads y U2. "Algunas bandas fueron a escuelas de arte –bromeó Bono en cierta ocasión–. Nosotros fuimos a Brian Eno".

El nuevo europeísmo de Bowie y de Eno se hallaba en sintonía con la sensación postpunk de que los Estados Unidos –o al menos la norteamérica *blanca*– eran política y musicalmente reaccionarios. A la hora de buscar inspiración contemporánea, el postpunk miraba hacia otros lugares más allá de la patria originaria del rock 'n' roll, como la norteamérica negra y urbana, Jamaica y Europa, entre otros. Para muchos postpunks, los singles más significativos de 1977 no eran "White Riot" ni "God Save the Queen", sino "Trans-Europe Express", un canto fúnebre metronómico de metal sobre metal para la era industrial compuesto por la banda alemana Kraftwerk, y el hit eurodisco de Donna Summer "I feel love", producido a partir de sonidos sintéticos por Giorgio Moroder, italiano residente en Munich. La electrónica disco de Moroder y el synth pop sereno de Kraftwerk conjugaron refulgentes visiones de una *Neue Europa* moderna, orientada hacia el futuro y auténticamente postrock, en el sentido de no tener prácticamente deuda alguna con la música estadounidense.

Junto con la radicalización de la forma del rock con dosis de ritmo negro y electrónica europea, los artistas postpunk estaban igualmente comprometidos con una radicalización del contenido de la ecuación musical. El acercamiento del punk a la política –furia cruda o protesta agit-pop– resultaba demasiado simple, demasiado panfletario a los ojos de la vanguardia postpunk, por lo que pretendieron desplegar técnicas más sofisticadas y oblicuas. Gang of Four y Scritti Politti abandonaron el estilo de denuncia directa de "decir las cosas como son", optando por letras que exponían y dramatizaban los mecanismos de poder operantes en la vida cotidiana. "Cuestiona todo" era la frase del momento. Estas bandas demostraban que "lo personal es político" al diseccionar el consumismo, las relaciones sexuales, las nociones de sentido común acerca de qué es natural o normal y los modos en que las vivencias más espontáneas y más íntimas se hallan en realidad determinadas de antemano por fuerzas superiores. Al mismo tiempo, las más agudas de entre tales agrupaciones capturaron el modo en que "lo político es personal", ilustrando los procesos por medio de los cuales los acontecimientos actuales y las acciones de gobierno invaden la vida cotidiana y acechan los sueños y las pesadillas privadas de cada uno.

En lo que respecta al compromiso político entendido en su sentido convencional –referido al mundo de las manifestaciones, el activismo de base y la lucha organizada–, las bandas postpunk eran más ambivalentes. En tanto bohemios inconformistas, se sentían incómodos con la política de la solidaridad o las llamadas a acatar la línea del partido. Consideraban que la franqueza demagógica de ciertos músicos abiertamente politizados de la época (como Crass o Tom Robinson) era demasiado literal y antiestética, y creían que ese sermón no solo resultaba condescendiente con el oyente, sino que la mayoría de las veces se revelaba como ejercicio inútil de "prédica para conversos". Si bien muchos de los grupos postpunk participaron de Rock Against Racism [Rock contra el racismo], mantenían una actitud reticente con RAR y su colectivo hermano, la liga antinazi, por sospechar que se trataba de frentes de la izquierda militante del Partido de los Trabajadores Socialistas, que otorgaba valor a la música exclusivamente en tanto herramienta de radicalización y movilización de la juventud. Al mismo tiempo, el postpunk heredó los sueños del punk de resucitar la música rock como fuerza de cambio, si no del mundo, al menos de la conciencia de los oyentes individuales. Pero en lugar de que la música sirviera de plataforma meramente neutral para el agit-pop, esta forma de radicalismo se manifestaba tanto en las letras como en el sonido. Más aún, el potencial subversivo de las letras dependía tanto de sus propiedades estético-formales (el grado de innovación en el nivel del lenguaje o de la narración) como del mensaje o la crítica que transmitían.

El postpunk fue un asombroso período de experimentación letrística y vocal. Mark E. Smith, de The Fall, inventó una suerte de realismo mágico de Inglaterra del norte que mezclaba la mugre industrial con lo sobrenatural y lo extraño, todo vocalizado mediante intervenciones de una sola nota que se ubicaban en algún lugar a mitad de camino entre el monólogo motorizado por las anfetaminas y el relato de desorientación etílica. La gestualidad agitada, neurótica, de David Byrne encajaba perfectamente con su irónico y seco examen de temas tan lejanos al rock como animales, burocracia, "edificios y comida". Mark Stewart, de The Pop Group, aullaba encantamientos cargados de imágenes, como una cruza entre Artaud y James Brown. Este fue también un gran período para la expresión propiamente femenina: perspectivas nunca escuchadas hasta el momento en los tonos disonantes de The Slits, Lydia Lunch, Ludus y The Raincoats. Otros cantantes-letristas –Ian Curtis, de Joy Division,

Paul Haig, de Josef K– se habían abismado en el malestar sombrío y en la angustia asfixiante de Dostoievski, Kafka, Conrad y Beckett. A la manera de micronovelas de tres minutos, sus canciones lidiaban con dilemas existencialistas clásicos: la lucha y el sufrimiento de ser un "yo"; amor contra aislamiento; el absurdo de la existencia; la capacidad humana para la perversión y el resentimiento; la eterna sentencia: "suicidarse: ¿por qué no?".

Enfrentando estos aspectos atemporales de la condición humana, el postpunk también intervenía en el *Zeitgeist* político. Especialmente, en los tres años que transcurrieron entre 1978 y 1980, las dislocaciones causadas por la mutación económica y la agitación geopolítica generaron una tremenda sensación de tensión y de temor. Gran Bretaña fue testigo del resurgir de la extrema derecha y de los partidos neofascistas, tanto en la política electoral como en las formas sangrientas de la violencia callejera. La Guerra Fría alcanzó un pico de frialdad inédito. La revista musical más conocida de Inglaterra, *New Musical Express*, publicaba regularmente una columna llamada "Rubias de Plutonio", en torno al despliegue de los misiles crucero estadounidenses en territorio británico. Singles como "Breathing" de Kate Bush y "The Earth Dies Screaming" de UB40 introdujeron la angustia nuclear en el Top 20 e innumerables grupos postpunk –desde This Heat en su disco conceptual *Deceit* hasta Young Marble Giants con su clásico single "Final Day"– le cantaban al Armagedón como posibilidad crucial e inminente.

Parte de lo conmovedor de este período de música disidente reside en su creciente falta de sincronía en relación con la cultura en sentido más amplio, que estaba produciendo un viraje a la derecha. El período postpunk comenzó con la parálisis, frustración y estancamiento de la política de izquierda liberal, bajo el gobierno de centro-izquierda del primer ministro laborista Jim Callaghan y el presidente demócrata Jimmy Carter. Callaghan y Carter fueron casi simultáneamente desplazados por Margaret Thatcher y Ronald Reagan –líderes de derecha populistas (y populares), que impulsaron políticas económicas monetaristas que resultaron en desempleo masivo y una profundización de las fracturas sociales.

Introduciéndonos en un largo período de política conservadora que duró doce años en los Estados Unidos y dieciséis en Inglaterra, Thatcher y Reagan representaban un masivo contragolpe tanto para los contraculturales sesenta como para los permisivos setenta. En respuesta, el postpunk intentó construir

una cultura alternativa con su propia infraestructura independiente de sellos, distribuidoras y disquerías. La necesidad de "control completo" (sobre el cual The Clash solo podía cantar amargamente, luego de haber cedido la canción que llevaba ese título a la CBS) condujo al nacimiento de sellos independientes pioneros tales como Rough Trade, Mute, Factory, Subterranean y SST. El concepto de *do it yourself* [hazlo tú mismo] proliferó como un virus, propagando toda una pandemia de cultura *samizdat*:[2] bandas que editaban sus propios discos, promotores locales que organizaban recitales, colectivos de músicos que creaban espacios para que las bandas pudiesen tocar, pequeñas revistas y fanzines que funcionaban como medios de comunicación alternativos. Los sellos independientes conformaban una especie de microcapitalismo anticorporativo, basado menos en una ideología de izquierda que en la convicción de que los sellos más importantes eran demasiado lentos, faltos de imaginación y orientados a lo comercial como para alimentar la música más crucial del momento.

El postpunk estaba comprometido con las políticas de la música misma así como con cualquier otra cosa que sucediera en el "mundo real". La intención era sabotear la fábrica de sueños del rock, esa industria del ocio que encauzaba la energía y el idealismo de la juventud hacia un *cul-de-sac* cultural mientras producía, al mismo tiempo, enormes masas de ganancia para el capitalismo corporativo. El término *rockism* [rockismo], acuñado por el grupo de Liverpool Wah! Heat, se diseminó como la síntesis de todo un conjunto de rutinas anquilosadas que restringían la creatividad y suprimían la sorpresa. Los canales de acción establecidos que los postpunk se negaban a perpetuar iban desde las técnicas convencionales de producción (como el uso del reverb para darle a los discos una sensación de sonido en vivo, grabado en un gran ambiente) hasta los predecibles rituales de giras y recitales (algunas bandas postpunk se rehusaban a hacer bises, mientras que otras experimentaban con el arte multimedia y el arte performático). Con el fin de romper el trance de normalidad del negocio del rock y sacudir al oyente hacia una zona de lucidez, el postpunk rebosaba de críticas metamusicales y de micromanifiestos, canciones tales como "Part Time Punks" de Television Personalities y "A Different Story" de Subway

2. El término "samizdat" se refiere a la difusión clandestina de literatura prohibida por el régimen soviético y, por extensión, también por los gobiernos comunistas de Europa del Este durante la Guerra Fría. [N. de la T.]

Sect tematizaban el fracaso del punk y especulaban acerca del futuro. Parte de esta aguda autoconciencia del postpunk provenía de la sensibilidad radicalmente autocrítica que rodeaba al arte conceptual de los setenta, cuando el discurso en torno a la obra era tan importante como los objetos artísticos en sí mismos.

La naturaleza metamusical de gran parte del postpunk ayuda a explicar el extraordinario poder de la prensa de rock durante ese período, con algunos críticos que llegaron, incluso, a tomar parte en el modelo y la orientación de la cultura postpunk. Este rol creciente de los periódicos musicales comenzó con el punk. Como la radio y la TV en general despreciaron el punk, como los medios gráficos masivos eran en su mayor parte hostiles y durante un tiempo les resultó muy difícil a los grupos punk conseguir fechas para tocar, los semanarios musicales británicos –*New Musical Express* (*NME*), *Sounds*, *Melody Maker* y *Record Mirror*– asumieron una enorme importancia. De 1978 a 1981, el *NME*, líder del mercado, tenía una circulación que oscilaba entre los 200.000 y los 270.000 ejemplares, cuyo público real de lectores era tres o cuatro veces mayor que esa cifra. El punk movilizó una enorme audiencia que buscaba un camino hacia el futuro y que estaba dispuesta a ser guiada. La prensa musical no tenía prácticamente rivales en esta función –las revistas mensuales de interés general (como *Q*) o las revistas de tendencias (como *The Face*) aún no existían, y la cobertura del pop en los diarios reconocidos era muy reducida.

En consecuencia, la prensa musical tuvo una enorme influencia, y determinados escritores –los impulsivos, los aquejados por complejos mesiánicos– disfrutaron de un prestigio y de un poder que hoy resultan difíciles de imaginar. Al identificar (y exagerar) las conexiones entre grupos y articulando los manifiestos no escritos de estos movimientos y escenas con base en distintas ciudades, los críticos lograron intensificar y acelerar el desarrollo de la música postpunk. En *Sounds*, desde fines de 1977 en adelante, Jon Savage defendía la categoría de "new musick"[3] para nombrar el costado de ciencia ficción distópico-industrial del postpunk. Desde *NME*, Paul Morley pasó de mitologizar a Manchester y Joy Division a imaginar el concepto de "new pop", antes de inventar grupos como Frankie Goes to Hollywood y Art of Noise. Garry Bushell de *Sounds* era el ide-

3. El término "new musick" es un neologismo compuesto por "music" y "sick": "nueva música enferma". [N. de la T.]

ólogo del Oi!. Esta combinación de *activistas críticos* y de músicos cuyo trabajo era una forma de *criticismo activo* sirvió de combustible a un síndrome de evolución de carácter arrollador. Una tendencia competía con otra y cada nuevo desarrollo se veía rápidamente seguido de una etapa reactiva o de un viraje brusco. Todo esto contribuía a un sentimiento epocal de vertiginosa proyección hacia el futuro, al mismo tiempo que aceleraba la desintegración de la unidad del punk en diversas facciones postpunk en pugna.

Los músicos y los periodistas fraternizaron considerablemente durante esta época, una afinidad relacionada tal vez con el sentido de mutua solidaridad entre camaradas en la guerra cultural del postpunk contra la Vieja Ola, pero también con las luchas políticas del momento. Los roles se intercambiaban. Algunos periodistas tocaban en bandas o grababan discos, y había músicos que escribían reseñas de discos, como David Thomas, de Pere Ubu (bajo el seudónimo de Crocus Behemoth), Steven Morris, de Joy Divison, y Steve Walsh, de Manicured Noise. Dado que tantas personas involucradas en el postpunk no eran inicialmente músicos o provenían de otros campos artísticos, la brecha entre aquellos que "hacían" y aquellos que "comentaban" no era tan amplia como en la era prepunk. Genesis P-Orridge, de Throbbing Gristle, por ejemplo, se describía a sí mismo como escritor y pensador, no como músico. Incluso llegó a utilizar el adjetivo "periodístico" como un término descriptivo *positivo* para explicar la aproximación documentalista de Throbbing Gristle a las ásperas realidades postindustriales.

Los cambios en el estilo y en los métodos de la composición de rock intensificaron la sensación postpunk de un avance vertiginoso hacia toda una nueva era. Los periodistas de música de principios de los setenta solían combinar las virtudes tradicionales de la crítica (objetividad, documentación sólida, conocimiento autorizado) con una soltura e informalidad rockera influenciada por el nuevo periodismo. Este estilo relajado, cercano a la oralidad –plagado de slang, guiños y referencias a drogas y chicas–, no le sentaba bien al postpunk. Los pilares intelectuales de la vieja crítica de rock –la indisciplina masculina entendida como rebelión, la locura como genialidad, el culto a la credibilidad callejera y a la autenticidad– eran algunas de las posiciones que estaban siendo revisadas y desafiadas por la vanguardia anti-rockista. Emergió una nueva generación de periodistas musicales, cuya escritura parecía estar hecha del mismo material que el tipo de música que defendían. La urgencia

sin ornamentos y las líneas directas de su prosa reflejaban la austeridad metálica de grupos como Wire, Siouxsie and the Banshees y Gang of Four, del mismo modo que, en la estética del diseño de las tapas de los discos de la época, predominaba una geometría de volúmenes puros y definidos, ángulos marcados y bloques de colores primarios. La nueva escuela de escritura musical fusionaba puritanismo y actitud lúdica de un modo que se diferenciaba del estilo informal del viejo periodismo de rock, al tiempo que perforaba un denso núcleo de certezas, todos aquellos presupuestos ocultos y nociones implícitas acerca de la naturaleza del rock.

Los temas sobre los que hablaban las bandas y los periodistas también contribuían a esa sensación de ingreso a una nueva era. En la actualidad, una entrevista con una banda de rock tiende a convertirse en una lista sábana de influencias musicales y referentes, de modo tal que la historia de la agrupación queda típicamente reducida a un itinerario a través del gusto. Este tipo de rock de coleccionismo de discos no existía en la era postpunk. Las bandas mencionaban sus fuentes de inspiración musical, por supuesto, pero también tenían muchas otras cosas en mente –política, cine, arte, libros. Algunos de los gru-
pos más comprometidos políticamente sentían, en realidad, que hablar de música sin más en una entrevista era autogratificante o trivial. Se sentían obligados a discutir temas serios, lo cual hoy suena a puritano, pero contribuía a reforzar la impresión de que el pop no era una categoría fragmentada, aislada del resto de la realidad. Esta reticencia a la hora de discutir influencias musicales también contribuía a crear la sensación de que el postpunk representaba un quiebre absoluto con la tradición. Parecía que los ojos y los oídos de esta experiencia cultural estaban orientados hacia el futuro, no hacia el pasado, con bandas que se trenzaban en una competencia furibunda por alcanzar los ochenta unos años antes de que llegaran.

Asignándose una misión y volcándose íntegramente al presente, el postpunk suscitó un vibrante sentimiento de urgencia. Los discos nuevos eran sustanciosos, rápidos, con un clásico detrás de otro. Incluso los experimentos incompletos y los fracasos interesantes eran portadores de una poderosa carga utópica y contribuían a una estimulante conversación colectiva. Algunos grupos existían más en el nivel de las ideas que de las propuestas plenamente realizadas, pero, sin embargo, marcaban la diferencia por su sola existencia y por tener buenas apariciones en la prensa.

Muchos grupos nacidos durante el período postpunk siguieron gozando de enorme fama en el mainstream: New Order, Depeche Mode, The Human League, U2, Talking Heads, Scritti Politti y Simple Minds. Otras figuras menores durante la época alcanzaron el éxito posteriormente bajo otros ropajes, como Björk, KLF, Beastie Boys, Jane's Addiction y Sonic Youth. Pero la historia del postpunk, definitivamente, no fue escrita por los vencedores. Existen docenas de bandas que grabaron discos que marcaron hitos, pero que nunca alcanzaron más que el estatus de grupos de culto, obteniendo el dudoso premio consuelo de haber sido influencias o referentes de las megabandas de rock alternativo de los noventa (Gang of Four engendró a Red Hot Chilli Peppers; Throbbing Gristle concibió a Nine Inch Nails y Talking Heads incluso aportó su nombre a Radiohead). Centenares de otros grupos grabaron solo uno o dos singles sorprendentes, para luego desaparecer casi sin dejar rastros.

Detrás de los músicos había todo un gran marco de catalizadores, guerreros culturales, facilitadores e ideólogos que fundaron sellos discográficos, trabajaron como managers de bandas, se transformaron en productores de avanzada, publicaron fanzines, administraron disquerías especializadas, promovieron recitales y organizaron festivales. Cierto es que el prosaico trabajo de crear y mantener una cultura alternativa carece del glamour que el punk depositaba en la gestualidad pública del atentado y del terrorismo cultural. Destruir es siempre más espectacular que construir. Pero el postpunk tuvo permanentemente una actitud constructiva y abierta al futuro. En el propio prefijo "post" se enraizaba la fe en un futuro que el punk había decretado como inexistente.

La simple postura de la negación, del estar *en contra*, creó unidad por algún tiempo. Pero en cuanto surgió la pregunta crucial –"¿*a favor* de qué estamos?"–, el movimiento se desintegró y se dispersó. Cada tendencia nutrió su propio mito acerca del origen y sentido del punk, a la vez que su propia visión acerca de cómo seguir adelante. Sin embargo, por debajo de la fragmentada diáspora de los años del postpunk, todavía perduraba una herencia común recibida del momento punk, a saber, una renovada creencia en el poder de la música, junto con el sentimiento de responsabilidad que acompañaba a esta convicción, y que fue lo que a su vez hizo que valiera la pena seguir luchando por definir la pregunta "¿y ahora hacia dónde?". El efecto colateral de todas estas divisiones y desacuerdos fue la diversidad, una fabulosa riqueza de sonidos e ideas que hacen que este período rivalice con los sesenta en el rubro "Edad de Oro de la música".

PARTE 1

POSTPUNK

CAPÍTULO 1

MI IMAGEN PÚBLICA ME PERTENECE:

JOHN LYDON Y PIL

"¿No tuvieron alguna vez la sensación de que los engañaron?"

Las infames palabras finales de Johnny Rotten a la audiencia del Winterland de San Francisco el 14 de enero de 1978 no eran tanto una pregunta como una confesión. A pesar de ser el líder de la banda más peligrosa del planeta, John Lydon estaba *aburrido*: harto de la música de Sex Pistols, cansado de su propia imagen pública como "Rotten" [Podrido], decepcionado con lo que el punk en general había resultado ser. La de Winterland fue la última fecha de la turbulenta gira debut de los Sex Pistols por los Estados Unidos. Pocos días más tarde, la banda se desintegraba en medio del resentimiento y la confusión.

La desilusión de Lydon había estado fermentándose por meses. El primer signo públicamente visible fue "The Punk and His Music", un programa especial de la estación londinense Capital Radio que se emitió en julio de 1977 y durante el cual Lydon expresó su frustración respecto de lo predecibles que eran la mayoría de las bandas punk y dijo sentirse "engañado" por la falta de diversidad e imaginación del género. Empalmando segmentos de entrevista y una selección de discos que el propio Lydon había armado especialmente para la ocasión, "The Punk and His Music" dejó en evidencia que el cantante tenía un gusto musical mucho más sofisticado y ecléctico que lo que su imagen pública podía sugerir. Aquellos que sintonizaron la radio esperando punk y solo punk

se quedaron automáticamente helados frente a la primera elección de Lydon, "Sweet Surrender" de Tim Buckley, una canción R&B exuberante, sensual, atravesada por arreglos de cuerdas. Lydon continuó alterando las expectativas durante los noventa minutos siguientes, pasando una lánguida selección de roots reggae, temas solistas de los ex integrantes de Velvet Underground Lou Reed, John Cale y Nico, una sorprendente cantidad de música "hippie" cortesía de Can, Captain Beefheart y Third Ear Band, y, finalmente, dos temas de su héroe personal Peter Hammill, un rockero progresivo con todas las letras. Casi todo lo que Lydon pasó ese día en Capital Radio desmentía el mito punk que sostenía que los primeros años de la década del setenta habían sido, musicalmente hablando, un baldío cultural. Y, como si todo esto no fuera ya traición suficiente, Lydon también rompió con el rol de terrorista cultural que Malcolm McLaren había guionado por y para él mostrándose, en efecto, como un esteta. Además de lo sofisticado de sus elecciones musicales, la entrevista revelaba, en vez de al monstruo de las leyendas de los tabloides, a un individuo sensible y amable.

Para Lydon, este cambio de imagen era una cuestión de supervivencia. Un mes antes de su aparición en Capital Radio, el single antirrealista de Sex Pistols, "God Save the Queen", había sido lanzado en sincronía con las celebraciones de los veinticinco años de reinado de Elizabeth II y, desafiando las censuras radiales y los embargos a las disquerías, se había transformado en el más vendido de Gran Bretaña. Demonizado por los tabloides, Johnny Rotten fue agredido repetidamente por enfurecidos matones patrióticos. Asustado, con el cuerpo lleno de cicatrices y prácticamente bajo arresto domiciliario, Lydon decidió volver a tomar el control sobre su propio destino. Su personaje de anarquista/Anticristo –originalmente creado por el propio Lydon, pero inflado por el manager de Sex Pistols, Malcolm McLaren, y distorsionado por una prensa que estaba ansiosa por creer lo peor– se le había ido por completo de las manos. Al acceder a la entrevista en Capital Radio sin consultarlo con McLaren, Lydon se embarcaba en el proceso de demolición de su imagen pública que enseguida resultaría en "Public Image" (la canción) y Public Image Ltd. (la banda).

A lo largo de los noventa minutos de "The Punk and His Music", mientras comentaba los ataques de los que había sido víctima a manos de estos ofuscados realistas, Lydon sonaba frágil y vulnerable: "Es muy fácil para una pandilla de matones agarrársela con una sola persona y romperle la cabeza. Ellos se mueren de la risa, y para ellos es muy fácil decir: 'Qué imbécil, ¡miren cómo corre!'.

Quiero decir, ¿qué se supone que haga?". Presentándose como víctima y dejando ver sus sentimientos de humillación, Lydon se rehumanizó deliberadamente a sí mismo. Esto, de modo natural, enfureció a McLaren, que acusó a Lydon de disipar "la amenaza de la banda" al mostrarse como un "hombre con gusto". McLaren veía a Sex Pistols como antimúsica, ¡y aquí estaba el líder de la banda cantando loas a su esotérica colección de discos y exclamando, efusivamente, "Me gusta *toda* la música... *Amo* mi música", como un condenado hippie! Desde ese momento, McLaren decidió que Rotten era en realidad "una mariquita constructiva en vez de un lunático destructivo" y centró toda su energía en moldear al más sugestionable Sid Vicious para transformarlo en la nueva verdadera estrella de Sex Pistols: un psicópata de dibujito animado, lascivo y autodestructivo.

Los últimos meses de 1977 vieron crecer un abismo entre Lydon y los otros Sex Pistols; abismo que reflejaba, por lo demás, la polarización del punk, en general, entre los bohemios *arty* y los tipos duros de clase trabajadora y educación callejera. Aunque Lydon venía de un hogar desfavorecido, su sensibilidad estaba, sin lugar a duda, mucho más cerca de aquella del contingente de la escuela de arte. Lydon no era el patán desempleado transformado en mito por The Clash; ganaba su dinero honradamente trabajando junto a su papá, un obrero de la construcción, en una planta depuradora y, durante el verano, se empleaba en un jardín de infantes. Pese a que a menudo afirmaba odiar el arte y despreciar a los intelectuales, era un tipo leído (Oscar Wilde era su autor favorito) con opiniones fuertes (Joyce no lo era). Mientras Steve Jones y Paul Cook habían abandonado el colegio a los dieciséis años, él había hecho incluso una breve incursión en la educación superior (estudió Literatura Inglesa y Arte en Kingsway College). Por sobre todas las cosas, Lydon era un *connoisseur* musical. No podía tocar ni un solo instrumento ni escribir canciones, pero tenía una verdadera sensibilidad sonora y un sentido de las posibilidades mucho más amplio que el de sus compañeros de banda.

El reggae y el art rock que Lydon pasó en "The Punk and His Music" delinearon la plantilla emocional y sonora de Public Image Ltd. Cuando dijo sentirse identificado con "Born for a Purpose" de Dr. Alimantado, una canción que trata acerca de lo que es ser perseguido por ser rasta, Lydon le dio a su audiencia un adelanto de lo que sería el aura profética y paranoica de PiL y se asignó a sí mismo el papel de paria visionario perdido en Babylon, Reino Unido. Musicalmente hablando, lo que Lydon amaba de Captain Beefheart y

de los productores de dub era lo lúdico de su experimentación, el modo en el que "sencillamente *aman el sonido*, disfrutan de usar cualquier sonido". En efecto, "The Punk and His Music" ofreció una lista de temas para un movimiento postpunk que aún había de nacer, pistas y señales que indicaban hacia dónde había que llevar la música a continuación.

El punk parecía estar "acabado" casi antes de que hubiera empezado realmente. Para muchos de sus primeros militantes, la sentencia de muerte llegó el 28 de octubre de 1977, cuando salió *Never Mind the Bollocks*. ¿Era a esto a lo que había llegado la revolución? ¿A algo tan prosaico y convencional como un LP? *Bollocks* era pura mercancía, una mercancía eminentemente consumible. Las letras y las voces de Rotten eran incendiarias, pero el sonido contundente de las guitarras de Steve Jones y la soberbia producción de Chris Thomas –muchas capas, sonido brillante, estructura sólida– daban como resultado un rock duro desconcertantemente ortodoxo que contradecía la reputación de Sex Pistols como una caótica banda de ineptos. Lydon luego culpó a McLaren de

conducir al resto de la banda hacia "un pulso *mod* reaccionario", mientras admitió que, si el disco hubiera sido grabado siguiendo sus propias ideas acerca de cómo tenía que sonar, hubiese resultado "inescuchable para la mayoría de la gente" porque "no habría habido ningún punto de referencia".

El periodista Jon Savage hizo la crítica de *Bollocks* para la revista *Sounds* y hoy recuerda haberlo sentido "como una lápida, sofocante, sin ningún espacio en la música", un comentario que ubica el fracaso del disco en su carencia de dub. En comparación con la producción del reggae –pura neblina de *reverbs* centelleantes, efectos desorientadores e intermitentes volutas ectoplasmáticas–, la gran mayoría de los discos de punk sonaban simplemente retrógrados, atascados a mediados de los monocromáticos sesenta en *mono*, varados en algún lugar anterior a la paleta tímbrica ampliada y la brujería estereofónica de la psicodelia. Las bandas más perspicaces de todas aquellas que venían originalmente del punk sabían que tenían mucho por hacer para ponerse al día. Algunas de ellas, como The Clash y The Ruts, tomaron principalmente el aspecto de protesta del roots reggae: las consignas lanzadas abiertamente y el sermoneo de "Get Up Stand Up" de los Wailers y el chic radical del personaje de guerrillero rasta de Peter Tosh. En el extremo opuesto, las bandas postpunk más aventureras reaccionaron al reggae como si este fuera una

revolución puramente *sonora*, una psicodelia africanizada que metamorfoseaba los contornos y alteraba la percepción. Durante la media década que va de 1977 a 1981, fueron exactamente la producción espacializada y los ritmos sofisticados pero elementales del reggae los que sentaron *la* base para todas las bandas postpunk que buscaban experimentar.

En la propia Jamaica, sin embargo, la militancia del roots reggae y lo etéreo del dub eran las dos caras de una misma moneda cultural. El pegamento que las mantenía unidas, el rastafarianismo, es un credo milenario que, en palabras de James A. Winders, puede describirse como "parte periodismo, parte profecía". Dados sus rasgos antiliberales (tiene un desagradable tinte antifeminista) y, principalmente, debido al hecho de que el absolutismo de sus visiones melodramáticas era en esencia extranjero en términos de temperamento a una juventud británica secular cuya idea de religión por lo general derivaba del anglicanismo (léase: no comprometida, tibia, lo más parecido a ser un agnóstico sin hacer que Dios se enoje), la espiritualidad rasta no era algo que la mayoría de los británicos blancos pudiera comprar fácilmente. De todos los cuadros del postpunk, tal vez solo una persona alcanzó realmente una ferocidad espiritual que estuviera a la altura de rivalizar con la cultura rasta: John Lydon.

Criado en Londres como el hijo de dos inmigrantes irlandeses católicos, Lydon tuvo su propia ventana a la dislocación poscolonial de los sujetos abandonados del ex Imperio Británico. No es mera coincidencia que su autobiografía lleve el subtítulo *No Irish, No Blacks, No Dogs* [No se aceptan irlandeses, negros ni perros], que es lo que muchos arrendatarios ingleses ponían en los anuncios clasificados o en los carteles que colgaban de sus puertas cuando querían alquilar una habitación, antes de que el Parlamento prohibiera semejante práctica de discriminación descarada. La identificación de Lydon con la experiencia de "sufferation" [resistencia] y "downpression" [opresión] de los negros británicos y su pasión por el *riddim* y los graves jamaiquinos impregnaron su música post-Pistols y desolaron el sonido de PiL introduciendo un espacio inquietante y un terror escalofriante.

Ya convertido en un ex Sex Pistol, Lydon llegó a Gran Bretaña después de la desastrosa gira por los Estados Unidos solo para ser inmediatamente invitado por Richard Branson, uno de los peces gordos de Virgin Records, a abordar otro avión, esta vez con destino a Jamaica. Lydon, conocido como un experto en la materia, debía acompañar a Branson como consultor de "artistas y

repertorio" para The Front Line, el nuevo sello de roots reggae y dub de Virgin. Estas "vacaciones de negocios" eran la ocasión perfecta para que Lydon se dedicara a pensar en su futuro. Lindo trabajo si los hay: pasó casi todo su tiempo echado al lado de la pileta del Sheraton de Kingston, atiborrándose de langosta y pasando el rato con la *crème de la crème* del reggae jamaiquino, sus héroes personales Big Youth, U Roy, Burning Spear y Prince Far I, incluidos.

Lydon ya había anunciado sus intenciones de formar una nueva banda que sería "antimúsica de cualquier tipo" apenas unos días después de que los Pistols se hubieran separado. A su vuelta de Jamaica, se dispuso a reclutar cómplices. Aunque apenas si estaba familiarizado con el instrumento, Lydon invitó a su amigo John Wardle, un habitante del East End londinense con penetrantes ojos azules que se había reinventado como Jah Wobble, a que tocara el bajo. También rastreó a Keith Levene, el guitarrista de la primera formación de The Clash.

Una mezcolanza incomprensible tanto en lo musical como en lo personal, el reggae era el único punto de cruce esencial entre estos tres miembros centrales de PiL. "La única razón por la que PiL funcionaba era que los tres éramos fanáticos enfermos del dub", dice Levene. "Siempre íbamos a 'blues'." Los "blues" eran fiestas reggae ilegales, algo a medio camino entre una *house party* y un sound system,[1] que por lo general se hacían en la casa o el departamento de alguien y se financiaban con la venta de alcohol y, a veces, marihuana. Coleccionista fanático de reggae desde hacía ya mucho tiempo, Lydon había entrado en contacto con la cultura de los sound systems gracias a su amigo Don Letts, un DJ negro que pasaba música en el legendario antro punk The Roxy, a menudo reconocido como el responsable de haber hecho que la audiencia punk

1. Las *house parties* o *rent parties* [fiestas de casa o fiestas de alquiler] eran reuniones sociales que nacieron en el Harlem durante la década del veinte, en las que los inquilinos de un edificio solían contratar a un músico o a una banda para recaudar el dinero necesario para pagar el alquiler. Fueron cruciales en el desarrollo del jazz y el blues. Los sound systems [sistemas de sonido] surgieron en los ghettos de Kingston, Jamaica, en la década del cincuenta, y eran fiestas que se hacían en la calle, musicalizadas por un DJ, ingenieros de sonido y MC que trabajaban juntos desde un camión o una camioneta itinerante, equipada con una potencia, un tocadiscos y parlantes. Fueron de vital importancia para el surgimiento de estilos musicales como el ska, el reggae, el rocksteady y el dub, y llegaron al Reino Unido junto con los inmigrantes jamaiquinos que se instalaron allí en la década del setenta. [N. de la T.]

empezara a escuchar reggae. Con Letts como escolta, con frecuencia Lydon resultaba ser la única persona blanca en lugares ultrapesados como el Four Aces de East London. "Uno se sentía algo en peligro cuando se colaba en esos 'blues'", dice Wobble, "pero en líneas generales estaba bien. La gente negra no tenía problemas con que estuviéramos ahí. Era como, '¿Qué están haciendo estos niñitos blancos acá?', pero nadie te molestaba. De hecho, como punk rocker, por aquellos días uno estaba más seguro en las fiestas negras que en el pub local para chicos blancos. Para mí, escuchar los bajos así de fuerte era una locura. La naturaleza física de lo que provocaban me dejaba simplemente helado."

Wobble había crecido en el extremo este de Londres, en un complejo de viviendas públicas ubicado justo en la intersección de Jamaica Street y Stepney Way (un símbolo claro de la colisión entre Caribe y suburbio marginal del East End londinense que acabaría por definirlo). Conoció a Lydon en Kingsway College, y ambos se transformaron en miembros de una pandilla de inadaptados llamada Four Johns: ellos dos más John Ritchie (también conocido como Sid Vicious) y John Grey. Por entonces, Wobble tenía cierta reputación de matón. "Creo que, en aquel tiempo, todos éramos lisiados emocionales", dice con un dejo de arrepentimiento. Pero cuando tomó la posta del bajo de Vicious algo en él se liberó: "Me sentí inmediatamente ligado al instrumento. Era muy terapéutico, aunque por supuesto, en aquel momento, no tenía ni la menor idea de eso". Echando mano a su conocimiento visceral de la música jamaiquina que amaba e impulsado por toneladas de *speed*, se enseñó a sí mismo a tocar bajos reggae, esos bajos en los que un fraseo simple, recurrente, funciona simultáneamente como motivo melódico y pulso rítmico constante. Copiando trucos típicos de los músicos de reggae, como usar cuerdas viejas (no tienen tañido), aprendió a "tocar suave, de modo no percusivo. Hay que acariciar las cuerdas. Pura vibración". Las líneas de bajo de Wobble se convirtieron en el latido humano de la música de PiL, el carrito de montaña rusa que, a un solo tiempo, te cobijaba y te montaba en el viaje de terror.

Con el bajo de Wobble encargándose del elemento melódico en cualquier tema de PiL, la guitarra de Keith Levene quedaba liberada para perder toda compostura. Una de las características más curiosas de PiL es que, para ser una banda declaradamente anti-rock, tenían de hecho a un dios de la guitarra en su formación –el Jimi Hendrix del postpunk. A diferencia de la mayoría de sus pares, Levene era *verdaderamente* bueno. Antes del punk, había hecho lo que

se suponía que todos los guitarristas tenían que hacer en tiempos de virtuosismo progresivo: practicar, practicar y practicar. Siendo aún un adolescente en North London, se pasaba días enteros tocando en la casa de un amigo, sesiones que duraban hasta ocho horas. Más blasfemo todavía, en términos punk, era el hecho de que el guitarrista favorito del joven Keith hubiese sido Steve Howe, de Yes. A los quince años, de hecho, Levene incluso había trabajado como *roadie* para la banda por algún tiempo.

Se suponía que los punks debían purgar sus colecciones de discos de todo rastro de King Crimson y Mahavishnu Orchestra (o, por lo menos, esconderlos). "Había un montón de gente dentro del ambiente del punk que podía tocar la guitarra mucho mejor de lo que aparentaba", afirma Levene. "Pero yo nunca hice de cuenta que no podía tocar una primera guitarra." A pesar de todos los esqueletos progresivos guardados en su armario, Levene se arrojó de lleno en medio del primer round del punk y se transformó en uno de los miembros fundadores de The Clash. Su estilo duro y disonante, sin embargo, entraría cada vez más en contradicción con el rock 'n' roll "hímnico" de la banda. Incluso en aquel entonces Levene ya estaba desarrollando lo que habría de convertirse en su marca registrada en PiL, una manera de tocar improvisada que incorporaba los "errores" deliberadamente. Cuando Levene le erraba a una nota, repetía de inmediato el error para ver si eso "equivocado" podía transformarse en una nueva clase de "correcto". "La idea era romper con todos los condicionamientos, salirse de un solo canal y entrar en otro espacio." De todas maneras, no fueron "diferencias creativas" las que condujeron a su salida de The Clash. A Levene lo echaron por su actitud negativa hacia la banda, actitud que sus compañeros atribuían a los constantes cambios de humor producto de las anfetaminas.

Levene y Lydon estrecharon lazos por primera vez en julio de 1976, después de un show compartido de The Clash/Pistols en un pub de Sheffield. El cantante y el guitarrista estaban sentados cada uno por su lado, lejos de sus respectivas bandas, luciendo miserables. Levene se acercó a Lydon y, durante la conversación, sugirió que, si alguna vez sus bandas se separaban, pues debían trabajar juntos. Dieciocho meses más tarde, PiL se armaba a partir de la indignación de Levene y Lydon con lo que le había ocurrido a sus bandas anteriores: la recaída en la tradición del hard rock americano. "Para mí los Pistols eran la *última* banda de rock 'n' roll, no eran el principio de nada", dice Levene. "Mientras que PiL realmente sí se sentía como el comienzo de algo nuevo."

El nombre Public Image Ltd. estaba lleno de significado. La frase atrapó la imaginación de Lydon por primera vez cuando leyó *The Public Image* de Muriel Spark, una novela que cuenta la historia de una actriz insoportablemente ególatra. "Limited" [Limitada] hacía referencia en los inicios a la necesidad de mantener a su personaje público a raya, "no estar tan 'expuesto' como estaba con los Sex Pistols". Supuestamente un gesto simbólico que escenificaba la muerte de su alter ego Johnny Rotten, el cantante volvió a su nombre real, John Lydon. De hecho, lo que había ocurrido era que Malcolm McLaren había reclamado la propiedad del nombre "Johnny Rotten" y había conseguido una orden de restricción para que Lydon no pudiera usar su nombre escénico... Pero, siendo que en ese momento casi nadie estaba al tanto de todo este subtexto legal, el cambio Rotten/Lydon sí parecía, en definitiva, una declaración de principios realmente poderosa: el cantante reclamando simbólicamente su verdadera identidad y empezando de cero como parte de un colectivo, Public Image Ltd.

La idea de "Ltd." enseguida tomó, sin embargo, su propio significado empresarial, la "Limited Company" [Sociedad Anónima]. PiL, proclamaba Lydon, no era una banda en el sentido convencional del término, sino una compañía de comunicaciones para la cual grabar discos solo era uno de muchos frentes de actividad. Entusiasmados, él y Levene hablaban de diversificarse hacia la producción de bandas de sonido para películas, las artes gráficas, la realización de "videos musicales" e, incluso, el diseño de tecnología musical. Para demostrar que hablaban en serio, PiL reclutó a dos miembros no-músicos más: Dave Crowe, un viejo amigo del colegio de Lydon, oficiaría de contador de la banda, y Jeanette Lee, una ex novia de Don Letts y la coencargada del local de ropa de este último, Acme Attractions, sería la realizadora de videos del grupo. Lee también resultaba ser la actual novia de Levene. "Jeanette me estaba contando todo lo que ella había tenido que ver con la edición del documental punk rock de Don y con el guión para su próxima película, *Dread at the Controls*, que al final nunca se filmó. A mí me gustaba la idea de que PiL no hiciera meros videos, y ella básicamente me convenció de que debía sumarse. Wobble no quería saber nada de nada."

Parte del impulso detrás de la idea de que PiL pretendiera ser una corporación era continuar con el proyecto del punk de desmitificar la industria discográfica. Donde The Clash se lamentaba de la habilidad de la industria para "convertir la rebelión en dinero", PiL invertía ese síndrome y sugería que hacer dinero era una estrategia potencialmente subversiva para trabajar desde dentro, una

posible campaña militar furtiva que era sin duda menos espectacular que la revuelta de los Pistols, pero podía tener efectos más insidiosos. También era más honesto y menos idealista e ingenuo presentar las bandas de rock como las empresas capitalistas que en realidad eran en vez de como cuadrillas de guerrilleros que blandían guitarras... Consecuentemente, Lydon y sus colegas ajustaron su imagen, abandonando todo lo que pudiera hacer pensar en los clichés del punk y vistiendo en cambio trajes hechos a medida. Esta imagen anti-rock 'n' roll culminó cuando Dennis Morris presentó el arte de tapa para el primer disco de PiL, retratos estilo revista de modas de cada uno de los miembros del grupo en inmaculada indumentaria y pulcramente peinados. Lydon aparecía en la tapa acompañado de la tipografía de la edición italiana de *Vogue*, y la contratapa mostraba a un Wobble con un elegante bigote dandi de la década del veinte.

Escandalosamente en contra de todas las rutinas y los procedimientos clásicos del rock, PiL no tenía manager y, en los comienzos, juró que jamás saldría de gira. Por sobre todas las cosas, esta no era la "Banda de Johnny Rotten", sino un colectivo genuino. Una idea noble, pero lo cierto es que la condición privilegiada de la banda –un grupo experimental financiado por un sello grande– dependía de que Virgin Records creía que Lydon era su propiedad más candente, el *frontman* más carismático y significativo desde Bowie y una potencial súper estrella lista para dominar la próxima década de la música. Gracias al sentimiento indeterminado que sobrevolaba 1978 –el punk agonizando, el futuro completamente abierto–, PiL estaba en una posición de fortaleza sin precedentes. Virgin estaba dispuesta a consentir los caprichos artísticos de Lydon porque creía que, o bien sería capaz de estar a la altura de las circunstancias, o bien volvería en sí y abrazaría un sonido más accesible.

Esa es una manera cínica de verlo, sin embargo. Para ser sinceros, lo cierto es que el cofundador y mandamás de Virgin Records, Simon Draper, hacía mucho más que hablar de la boca para afuera acerca de la experimentación y la innovación. Durante los primeros años de la década del setenta, Virgin había sido uno de los sellos "progresivos" clave, hogar de, entre otros, Henry Cow, Faust, Can, Tangerine Dream y Robert Wyatt. La compañía luego se había adaptado de manera astuta al punk, editando su nómina de artistas, cambiando el eje de los álbumes a los singles y, finalmente, firmando nada más y nada menos que con la banda más importante de todo el movimiento, los Sex Pistols. Para 1978, Virgin se había reposicionado como el sello más importante de "música

moderna", con una cartera de valores de artistas postpunk que incluía a XTC, Devo, Magazine y The Human League. "No eran un sello *tan* grande por aquellos días; todavía vivían de la suerte que había tenido *Tubular Bells* de Mike Oldfield", recuerda Levene. "Branson era como un súper hippie: un hippie sin ninguna culpa por ganar dinero. No le importaba probar algunas cosas extrañas." Branson puede haber sido un "súper hippie", pero sea como fuere Virgin sí subvencionó tres de los álbumes más extremos jamás editados por una compañía discográfica grande: *Public Image*, *Metal Box* y *Flowers of Romance*.

Considerando que todo el discurso inicial de Lydon había prometido que PiL sería antimúsica y antimelodía, el single debut de la banda, "Public Image", fue un alivio masivo para todos los implicados (la compañía discográfica, los fans de los Pistols y los críticos). Es una carta de intenciones abrasadora, sofocante. El glorioso minimalismo repiqueteante de la línea de bajo de Wobble y los acordes resonantes, estrepitosos de Levene reflejan cual espejo la cruzada por la pureza de Lydon mientras este tira por la borda, no solo a su alter ego Johnny Rotten ("Somebody had to stop me/ I will not be treated as property" [Alguien tenía que pararme/ No seré tratado como la propiedad de nadie]), sino al rock 'n' roll entero. "Esa canción fue la primera línea de bajo decente que se me ocurrió en la vida", dice Wobble. "Muy sencilla, un hermoso intervalo de Mi a Si. Solo la alegría de la vibración. Y una guitarra increíble de Keith, toda esa gran explosión de energía." "Public Image" es el arquetipo para el rock renacido, purificado de los ochenta. Uno puede escuchar a The Edge de U2 en la radiación de su sobrecarga. "Es tan limpio, tan estremecido, es como una ducha fría", dice Levene. "Podría ser como un vidrio fino penetrándote la piel, pero uno no lo sabe hasta que empieza a sangrar internamente."

Envuelto en un periódico falso con titulares de tabloide, "Public Image" se disparó hasta el puesto número nueve de los charts británicos en octubre de 1978. Sin embargo, mientras el single fue recibido con entusiasmo, *Public Image*, el álbum, tuvo una recepción más ambivalente. La revista *Sounds* le dio voz al sentimiento generalizado entre los punks más intransigentes de que Lydon, al abandonar tanto las oportunidades como las responsabilidades que venían inherentemente unidas al ser *el* representante del movimiento y permitirse en cambio el regodeo en la autoindulgencia *arty*, ya no tenía lo que hacía falta. El disco *era* intransigente. Lanzaba al oyente a los leones con el canto fúnebre cargado de deseo de muerte "Theme", una casi cacofonía de desesperación suicida y culpa católica de nueve minutos

de duración con Lydon aullando acerca de la masturbación como pecado mortal. A continuación venía el "aleluya" anticlerical de "Religion I"/"Religion II", un tema blasfemo escrito para los Pistols y originalmente titulado "Sod in Heaven" [Cabrón en el Cielo]), y luego el seco trash funk de "Annalisa", la historia real de una niña alemana que había muerto de hambre porque sus padres creían que estaba poseída por el diablo y recurrieron a la Iglesia en vez de a psiquiatras en busca de ayuda. Si el lado A de *Public Image* estaba de algún modo ligeramente estructurado alrededor de la religión, el lado B, más accesible, se ocupaba mayormente de las tribulaciones de ser el Mesías punk. En "Public Image", Lydon reafirmaba sus derechos sobre "Johnny Rotten" ("Public image belongs to me/ It's my entrance, my own creation, my grand finale" [Mi imagen pública me pertenece/ Es mi gran entrada, mi creación, mi gran final]) solo para terminar el tema quitándose a su personaje público de encima al grito –amplificado por una cámara de eco– de "Goodbye!" [¡Adiós!]. "Low Life" señalaba con el dedo a McLaren como el "entrenador/traidor egomaníaco" que "nunca entendió nada", y la paranoia rabiosa de "Attack", por su lado, mostraba que las

cicatrices mentales del verano de 1977, cuando Lydon era el Enemigo Público Número Uno del Reino Unido, todavía estaban frescas.

Visto en retrospectiva, lo que más sorprende del debut de PiL es que, para toda la retórica acerca de ser una banda anti-rock, parte importante de *Public Image* de hecho *rockea*. Combinando crudeza y una inesperada espacialidad dub, "Low Life" y "Attack" suenan como hubiese sonado *Never Mind the Bollocks* si la sensibilidad reggae/krautrock de Lydon hubiese prevalecido, mientras que "Theme" no podía ser otra cosa que una orgía de virtuosismo de guitarra enfermo, con Levene generando una increíble cantidad de sonido a partir de una sola guitarra. "Al principio era solo mi sonido en vivo, nada de efectos, solo sacar todo tal cual saliera en la primera toma", recuerda Levene. "Nada de segundas tomas, nada de *overdubs*. A veces ni siquiera sabía qué era lo que iba a tocar, componía ahí mismo, en el momento. El primer disco fue la única vez que fuimos verdaderamente una *banda*. Recuerdo preocuparme un poco por aquellos días: '¿Esto hace demasiado lo que decimos públicamente que no vamos a hacer?' –o sea, *rockear*–. Pero en realidad lo que estábamos haciendo era demostrarle a todo el mundo que estábamos íntimamente familiarizados con lo que en última instancia queríamos desmantelar. Y empezamos ese proceso de desmantelamiento con el último tema del disco, 'Fodderstompf'."

Como a menudo ocurre con las bandas que están decididas a evolucionar, el track más extremo del álbum anterior es el trampolín para el álbum siguiente. En un nivel, "Fodderstompf" era un tema desechable, una broma disco extendida, casi una parodia de "Love to Love You Baby" de Donna Summer, con Lydon el antisentimental burlándose del romance, el cariño y el compromiso. "Odio el amor. No hay una sola canción de amor en nosotros. Es pura mentira", le dijo a los biógrafos de los Sex Pistols Fred y Judy Vermorel. En "Fodderstompf", Lydon y Wobble aúllan (amplificados por una cámara de eco y con chillonas voces de amas de casa de los Monty Python), "Solo queríamos ser amados"; improvisan insultos al ingeniero de sonido del estudio que está al otro lado de la pecera; descargan un matafuegos hacia el micrófono y, en líneas generales, se hacen los tontos. "John y yo... Creo que habíamos tomado algo de vino o lo que sea esa noche", se ríe entre dientes Wobble. El tema dura casi ocho minutos porque su *raison d'être* era que el álbum alcanzara los treinta minutos de duración mínima que el contrato les exigía. En un *fuck you* decididamente intencionado a Virgin y, podría discutirse, también a todo aquel que fuera a comprar el disco, en determinado momento Wobble canturrea, "We are now trying to finish the album with a minimum amount of effort, which we are now doing very suc-cess-ful-leeee" [Ahora estamos intentando terminar el disco haciendo el menor esfuerzo posible, cosa que estamos consiguiendo con mucho é-xi-toooo]. Hoy, dice, "Era esta cosa beligerante, una verdadera tomada de pelo a la compañía discográfica". Así y todo, musicalmente hablando, el track es lo más convincente de todo su primer disco. Su línea de bajo dub funk hipnótica, el borboteo subliminal de los sintetizadores y su monstruoso sonido de redoblante (drásticamente procesado y prominente en la mezcla final) presagiaban *Metal Box*, el disco de 1979 en el que la banda abrazaría del todo la metodología del "estudio-como-un-instrumento-más" de la música disco y el dub. "A la gente *le encantó* ese tema", dice Wobble. "Tiene una sensación de anarquía bastante intensa. A su modo, es tan enfermo como Funkadelic. Y tenía la línea de bajo funk perfecta".

Más o menos por esta época, Lydon empezó a decirle a la prensa que la única música contemporánea que le interesaba era la música disco (un movimiento retórico sorprendente teniendo en cuenta que la línea punk estándar era que la escena disco apestaba). PiL, subrayaba, era una banda *dance*. La música disco era música funcional, útil. Dejaba de lado todas las estupideces, todas

las falsas esperanzas y las inversiones insensatas en el "rock como contracultura" que el punk había terminado perpetuando. Todo esto era parte de la campaña retórica sostenida de Lydon contra el rock que, si para él no estaba ya muerto, ciertamente tenía que ser aniquilado. Los PiL eran los hombres indicados para el trabajo. Metiendo la cuchara con su anticlericalismo y su autodescripción "Anarchy in the U.K." como el Anticristo, Lydon comparaba el rock con "una iglesia, una religión, una farsa".

Pero el reacio salvador aún debía lidiar con las expectativas de su propia congregación devota de creyentes punk. Para su debut en vivo en el Reino Unido, el 25 de diciembre de 1978, PiL tocó en el Rainbow Theater de Londres: una sala todo lo tradicionalmente "industria de la música rock" que se pudiese imaginar en ese entonces. Un tanto menos convencional, sin embargo, fue el hecho de que Wobble tocara todo el show sentado en una silla (no podía tocar físicamente el bajo de ninguna otra forma por aquellos días). Lydon se paseó sobre el escenario llevando dos bolsas plásticas repletas de latas de cerveza. Luego de una ausencia de un año sobre los escenarios ingleses, saludó alegremente a la audiencia con un, "¿Entonces, qué han estado haciendo ustedes, hijos de puta, desde que me fui, eh? Espero que no hayan estado gastando tiempo y dinero en King's Road" (una referencia a la calle londinense en la que Malcolm McLaren y su pareja, la diseñadora Vivienne Westwood, tenían su tienda de ropa punk). La audiencia clamaba por temas de los Pistols, pero Lydon fue inflexible: "Si quieren escuchar eso, ¡váyanse a la mierda! Eso es historia". Aunque la música fue intermitentemente poderosa, el show de PiL sufrió de nervios de noche de estreno y de problemas técnicos con los equipos. Lydon vociferaba, reprendía a la audiencia, pero en definitiva nunca consiguió conectar. Una de las latas que repartió entre la gente fue arrojada de vuelta, sin abrir, rebotándole en la cara y haciéndolo sangrar. Como resultado, Lydon y Levene pasaron partes importantes del show tocando de espaldas al público. No hubo bises y el recital terminó amargamente, con la energía sin circular, como una noche de mal sexo.

El año 1978 se cerraba de manera confusa para PiL, con el futuro de la banda para nada claro. Muchos se preguntaban si Lydon, abandonando en efecto a la audiencia que una vez había movilizado y que ahora lo miraba en busca de liderazgo, no lo había arruinado todo, todo ese fantástico poder a su disposición. Pero 1979 se abría de par en par frente a ellos, y los triunfos *musicales* más grandes de Lydon yacían, de hecho, delante y no detrás de él.

CAPÍTULO 2

AUTONOMÍA EN EL REINO UNIDO:

DO IT YOURSELF Y EL MOVIMIENTO DE LOS SELLOS INDEPENDIENTES BRITÁNICOS

Hay gente que con sinceridad cree que *Spiral Scratch*, el primer EP de los Buzzcocks, definió su época mucho más certeramente que "Anarchy in the U.K.". Lanzado en enero de 1977 por New Hormones, el sello de los propios Buzzcocks, *Spiral Scratch* no era ni de lejos el primer disco editado de modo independiente, pero sí fue el primero en hacer una *declaración de principios* verdaderamente polémica acerca de la independencia y, en el proceso, inspiró a miles de personas a entrar en el juego del "hazlo-tú-mismo/edítalo-tú-mismo".

Spiral Scratch era, a la vez, un ataque regionalista contra la capital (Manchester *versus* Londres) y un ejercicio conceptual de desmitificación (el EP se llamó "Spiral Scratch" porque eso es lo que un disco es materialmente, un surco en espiral [spiral] rayado [scratch] sobre vinilo). La contratapa del EP listaba detalles del proceso de grabación, como qué toma de la canción habían usado y cuántas sobregrabaciones se habían hecho. El número de catálogo del EP, ORG-1, era un chiste de rata de biblioteca de izquierda: ORG-1 = ORG-ONE [ORG-ONE] = *orgone* [orgón] = la fuerza vital neurolibidinal de Wilhelm Reich.

"*Spiral Scratch* era *juguetón*", dice el manager de los Buzzcocks Richard Boon. "El juego era muy importante." Ese espíritu se notaba en la canción más conocida del EP, "Boredom" [Aburrimiento], que era a un solo tiempo

una expresión de auténtico *ennui* ("I'm living in this movie/ but it doesn't move me" [Estoy viviendo esta película/ Pero no me conmueve]) y un comentario meta-pop sobre el aburrimiento como tema obligado para las canciones punk y el discurso relacionado con el punk (un tema tan predecible que, en fin, sí se volvía un poquito *aburrido*). El solo de dos notas deliberadamente anodino de Pete Shelley cerraba el trato conceptual: un solo "aburrido" que, con su fijación en negarse a ir a cualquier lado, melódicamente hablando, generaba en realidad una ansiedad emocionante.

Aunque lo cierto es que no era un fenómeno nuevo en lo más mínimo, la idea de editar la propia música de modo independiente se sentía, en ese momento histórico en particular, fantásticamente novedosa y revolucionaria. La tirada inicial de mil copias de *Spiral Scratch*, financiada con préstamos varios de familiares y amigos, se agotó asombrosamente rápido. El EP acabó por anotarse 16.000 ventas, con más por venir cuando fuera reeditado un par de años más tarde. Siendo que en 1977 no existía red de distribución alguna para los discos independientes, esto era un logro impresionante. "La venta por correo

jugaba un papel muy importante", dice Boon. "Por aquellos días, Rough Trade solo era una disquería que además vendía por correo. Y conocíamos al encargado del local de Virgin en Manchester, que fue quien persuadió a algunos de sus colegas regionales para que lo compraran y lo incluyeran entre sus existencias." La gente estaba comprando *Spiral Scratch* por la música, pero también por el mero *hecho* de su existencia, por su condición de hito cultural y presagio de cambio.

Pero, ¿por qué era tan sorprendente la idea de grabar y editar música de modo independiente en 1977? Después de todo, aproximadamente el 50% de los hits de rock y R&B americanos de fines de la década del cincuenta se habían editado a través de sellos independientes, como Sun y Hi. Durante los años sesenta y los setenta, los sellos independientes florecieron en los mercados regionales y alrededor de géneros de nicho como el jazz (Saturn de Sun Ra, el sello de improvisación libre Incus), el folk británico (Topic) y las importaciones jamaiquinas (Blue Beat). Incluso durante el boom comercial del rock "serio", centrado en los LP, cuando las compañías discográficas grandes dominaban el mercado, todavía había sellos independientes "progresistas" cruciales, como Virgin y Island. Había una diferencia fundamental entre estos sellos y las ediciones postpunk. "Las personas que fundaron Virgin y Island eran

emprendedoras, seguras e 'independientes' en términos creativos", dice Iain McNay, fundador del sello postpunk indie de vanguardia Cherry Red. "Pero tenían el apoyo de las compañías discográficas importantes en términos de distribución, financiamiento y marketing."

Justo antes del punk se formaron un par de sellos que también resultaban ser independientes en términos de financiamiento y distribución. Chiswick y Stiff emergieron ambos de la escena del pub rock inglés. Chiswick debutó con el R&B amplificado de los Count Bishops en noviembre de 1975; Stiff, con un single de Nick Lowe al año siguiente. A diferencia de los futuros neófitos de concurso para amateurs de New Hormones, sin embargo, los personajes detrás de estos sellos independientes originalmente ligados al pub rock eran experimentados veteranos de la industria discográfica, "iniciados" empresarialmente capaces. Más aún, ni Chiswick ni Stiff presumían del hecho de ser independientes. Sin dudarlo, enseguida ambos se asociaron a las distribuidoras de las compañías discográficas grandes, y Stiff se convirtió en *la* máquina de hacer hits new wave detrás de Ian Dury y Elvis Costello.

Cuando apareció el punk, todas las bandas más importantes, sin excepción, cayeron nuevamente en el modo tradicional de hacer las cosas. "Para mí, lo decepcionante históricamente hablando fue que The Clash y los Sex Pistols firmaran con compañías discográficas grandes", dice Geoff Travis, cofundador de Rough Trade. Incluso los Buzzcocks fueron doblegados. Después de que su cantante original, Howard Devoto, renunciara, Richard Boon y la banda planearon sacar otro disco independiente a través de New Hormones, un EP que se llamaría *Love Bites.* "Pero ahí vino a verme el papá del baterista diciendo que su hijo acababa de terminar el colegio y tenía una oferta de trabajo como empleado en una aseguradora y que, '¿qué vas a hacer con la banda?', y todas esas cosas", recuerda Boon. "Así que ahí fue cuando tuvimos que decidir, 'Dios, ¡estamos en esto en serio!'. Lo que quería decir que teníamos que buscar otros recursos. Lo que a su vez quería decir que teníamos que firmar con una compañía discográfica grande. Porque hacer lo que estábamos haciendo de modo independiente ya no era sustentable a esas alturas, sencillamente no podíamos conseguir una entrada de dinero suficiente vendiendo por correo y en unos pocos locales amigos."

Como el manager de la banda, Boon le consiguió a los Buzzcocks un contrato con United Artists, y *Love Bites* terminó siendo el título de su segundo

disco para el sello. En tanto empresario amateur, sin embargo, Boon siguió con New Hormones como operación secundaria por varios años más, editando esporádicamente postpunk esotérico del estilo del proyecto paralelo de Pete Shelley, The Tiller Boys, y Ludus, una banda *arty* feminista liderada por la carismática Linder (cuyo nombre real era Linda Sterling). Editado durante los últimos días de 1977, casi un año después de *Spiral Scratch*, ORG-2 no era ni siquiera un disco, sino más bien un volumen de collages hechos por Linder y Jon Savage. "No tenía precio de tapa, así que no se vendió muy bien. ¡Nadie sabía por cuánto venderlo!", se ríe Boon. "Pero cumplió su cometido. El título, *The Secret Public* [El público secreto], se trataba casi exclusivamente de ese otro lado del movimiento *do it yourself* intentar localizar espíritus afines que 'entenderían' y responderían."

En 1977, mucha gente sí "entendió" *Spiral Scratch* y respondió al EP tal como si este fuera un llamado a las armas. "Mi novia Hilary me regaló una copia y ese fue el momento clave", dice Bob Last, fundador del sello indie de Edimburgo Fast Product. Fast Product ya existía en su cabeza como marca, pero Last no tenía ninguna idea específica respecto de cuál sería finalmente la mercancía concreta que la acompañaría. "Tenía un logo y una noción de la actitud que la compañía encarnaría, pero fue *Spiral Scratch* lo que me dio la idea de que el producto fuera la música. Entré corriendo al Banco de Escocia y dije: 'Voy a sacar un disco, ¿me prestan dinero?'. Y, por extraño que parezca, ¡me dieron un par de cientos de libras! No tenía *la más mínima idea* de que existiera toda una historia de sellos independientes antes de eso. *Spiral Scratch* transformó por completo mi manera de pensar."

Ex estudiante de arquitectura y técnico/diseñador para un club de teatro itinerante, Last concibió Fast Product como un híbrido entre proyecto de arte y emprendimiento comercial renegado. El primer comunicado de prensa de la compañía ostentaba el eslogan "Interventions in any media" [Intervenciones en cualquier soporte] como una suerte de promesa/amenaza multipropósito. Empezando por el single "Never Been in a Riot" de The Mekons, en enero de 1978, los productos de Fast tenían un trabajo de diseño impresionante y eran altamente coleccionables. En una época en la que los negocios –grandes o pequeños– eran vistos con recelo como "el Opresor" y el consumismo era algo de lo que sentirse culpable, Fast Product resaltaba provocativamente la idea de la mercancía como fetiche. Fue esto lo que se convirtió en el delica-

do acto de malabarismo registrado del sello: exponer los mecanismos manipuladores del capitalismo sin dejar de celebrar el deseo del consumidor. Fast Product encarnaba esa incipiente sensibilidad de izquierdas que florecería recién en los años ochenta, un "socialismo de diseñador" purgado de toda austeridad puritana y todo miedo al placer que se sentía irresistiblemente atraído hacia las cosas hechas con estilo, pero al mismo tiempo no dejaba de estar atento al engaño y la explotación.

Como había hecho New Hormones con *The Secret Public*, Fast Product se movió rápido para demostrar que era más que un simple sello discográfico. FAST 3, *The Quality of Life*, era una bolsa plástica con nueve collages fotocopiados (que incluían fotografías de terroristas alemanes tomadas de la revista del domingo de un diario, pero con la leyenda "entretenimiento" escrita encima) y otros tantos "desechos de consumidor" dentro. "Teníamos a alguien que se ocupaba especialmente de pelar naranjas con cuidado para poner un pedacito de cáscara en cada bolsa y garantizar que cada paquete fuera único, con un patrón de descomposición distinto en cada tirita de cáscara." Otro lanzamiento no-musical posterior, *SeXex* –otra bolsa de plástico, esta vez con una docena de hojas fotocopiadas, un parche y un envase de sopa vacío en su interior– fue concebido como una campaña promocional para una empresa completamente imaginaria. "Tanto *The Quality of Life* como *SeXex* usaban la estética *cut-up* y de fotocopias recortadas de aquellos días", dice Last. "Pero lo que los impulsaba era esta sensación de que eran una campaña publicitaria perversa para un producto que en realidad no existía. Y se vendieron bastante bien; se comentaron y fueron tomados como punto de referencia de modo bastante extendido."

"Fast Product fue el primer sello realmente *arty* e inteligente", dice Tony Wilson, cofundador del sello independiente de Manchester Factory Records. "Muchísimo más *arty* que nosotros. Si hubiera podido poner cáscara de naranja en una bolsa de plástico y lanzarla al mercado con un número de catálogo, ¡habría estado muy orgulloso de mí mismo!". Anfitrión y presentador de programas en la televisión local, Wilson era un esteta/agitador educado en Cambridge que amaba el packaging de los discos y quería que su sello tuviera una estética de diseño clara. Reclutó al joven estudiante de diseño Peter Saville para que le diera a Factory su propia identidad visual, influenciada por la austeridad y el severo funcionalismo de los movimientos de diseño moder-

nistas de principios del siglo XX como la Bauhaus, *De Stijl*, el constructivismo y *Die Neue Typographie*. La tipografía del sello y las tapas de los discos creadas por Saville hacían que Factory y sus bandas –Joy Division, Durutti Column, A Certain Ratio– se separaran del montón postpunk. La elegancia austera era algo nuevo en el packaging del rock, un corte purificador tanto respecto del romanticismo prepunk como de los propios clichés de la new wave. El primer lanzamiento del sello, *A Factory Sample*, era un EP doble enfundado en plateado brillante. "Se veía tan especial", dice Paul Morley, que por aquel entonces era corresponsal de *New Musical Express* en Manchester. "El hecho de que se viera tan hermoso mostraba de modo patente todo lo que se podía hacer y dejaba en evidencia a la industria discográfica londinense por ser tan aburrida."

Enseguida, Factory estaba superando las compilaciones coleccionables *Earcom* y los bizarros paquetes de Fast Product como *The Quality of Life* con un nuevo absurdo duchampiano: su catálogo le asignaba números a cualquier cosa, sueños irrealizables, caprichos, proyectos frustrados, películas que nunca

se terminaban o que directamente nunca se habían empezado. Fac 8 era un proyecto de Linder para construir un temporizador menstrual que en realidad nunca se llevó a cabo. Fac 61 era una demanda del ex productor estable del sello, Martin Hannett. Fac 99 era un recibo del dentista del codirector de Factory, Rob Gretton, que se había reconstruido los molares.

Para Wilson, este tipo de travesuras mantenía vivo el mismo espíritu bromista de los situacionistas, un movimiento anarcodadaísta francés de la década del sesenta cuyas ideas él admiraba. Los situacionistas creían que redescubrir el juego era el remedio para la "pobreza de la vida cotidiana" y los sentimientos de alienación producto de la sociedad de consumo occidental. Por sobre todas las cosas, querían hacer pedazos el "espectáculo", todas esas formas de entretenimiento provistas por los medios de comunicación de masas como la televisión que imponían la pasividad en vez de la participación. Siendo que los situacionistas también eran feroces críticos del fetichismo de la mercancía, sin embargo, es poco probable que hubieran aprobado los discos suntuosamente diseñados de Factory.

A decir verdad, el único aspecto remotamente situacionista de Factory era lo que Wilson describía como la "continua negación a la ganancia" del sello. No se firmaban contratos con las bandas, que eran libres de irse cuando qui-

sieran y conservaban los derechos de propiedad sobre su propia música. "A veces me halago a mí mismo diciéndome que el modo en el que nos comportábamos, que no tenía nada que ver con querer volvernos ricos, y el modo en el que vivíamos esa actitud todos los días quizás era lo que la filosofía situacionista podría haber estado sugiriendo", dice Wilson. Combinando de modo extraño un perfeccionismo estético a veces ruinoso (tapas que costaban más que los márgenes de ganancia) y un antiprofesionalismo abúlico, Factory no se comportaba como una empresa en lo más mínimo.

Lejos de los ingeniosos juegos posmodernos de Fast Product y Factory, la banda punk The Desperate Bicycles tenía un punto de vista mucho más adusto pero probablemente más fiel respecto de la hostilidad situacionista frente al "espectáculo". *Do it yourself*, para The Desperate Bicycles, quería decir derrocar al establishment de la industria de la música gracias a la posibilidad de que la gente se hiciera cargo de los medios de producción y creara su propio entretenimiento, para luego vendérselo a otros espíritus igualmente creativos y autónomos. Creyentes de los más fervientes del *do it yourself*, The Desperate Bicycles coreaban, al final de su debut de principios de 1977 "Smokescreen": "It was easy, it was cheap –go and do it" [Fue fácil, fue barato; ve y hazlo]. Ese eslogan se transformó en el estribillo de "The Medium Was Tedium", el segundo corte de la banda editado más tarde ese mismo año. "No hay más tiempo para seguir siendo un observador", declaraban en el lado B de "Medium", "Don't Back the Front", un himno antifascista que incluía el grito de batalla agitador, "Cut it, press it, distribute it/ Xerox music's here at last" [Grábalo, edítalo, distribúyelo/ Por fin llegó la música fotocopiada]. Una nota en la contratapa revelaba que "Smokescreen" había costado solo £153 y decía que a la banda "le encantaría saber por qué no has editado tu single todavía". En cuanto a la música de The Desperate Bicycles en sí misma, era casi puritana en su simplicidad desnuda, con un sonido de guitarra tan escuálido que estaba al borde de la anemia. Para la banda, era como si la torpeza, lo desaliñado y lo esquelético se hubieran convertido en los símbolos de membresía de los verdaderos elegidos punk. La misma deficiencia de las virtudes del rock tradicional (sonido ajustado, clima) se erguía como prueba de la autenticidad y la pureza de sus intenciones.

Los singles de The Desperate Bicycles de 1977 tuvieron aún más impacto en el Reino Unido que *Spiral Scratch*. La información "desmitifica el proceso" que

aparecía en la contratapa de "The Medium Was Tedium" y la ferviente exhortación "ahora es tu turno" del grupo catalizaron toda una deshilvanada legión de bandas. Entre ellas estaban muchas de las figuras clave de la era postpunk: Swell Maps, Scritti Politti, Young Marble Giants, The Television Personalities, Thomas Leer y Daniel Miller, también conocido como The Normal. "No sé si alguna vez escuché sus discos, solo quedé infectado por la energía y la idea que los Bicycles transmitieron en un artículo de *Melody Maker* acerca de cuán fácil era sacar un disco", dice Miller, que en 1977 era un fan de la música electrónica alemana y un músico frustrado de veintiséis años. Después de leer el artículo de *Melody Maker*, Miller salió corriendo a comprar un sintetizador Korg usado por £150 y luego se puso a trabajar horas extra en su empleo como editor de películas hasta juntar el dinero suficiente para costear una portaestudio de cuatro canales. Trabajando en su cuarto en North London, creó "T.V.O.D." y "Warm Leatherette", los dos lados de su single debut que editó él mismo como The Normal. "Jamás pensé en acercarme a una compañía discográfica de las 'grandes'", recordaba. "No me gustaban porque habían arruinado a varias de mis bandas preferidas, como ocurrió con Can, Faust y Klaus Schulze en Virgin."

El sonido de The Normal era electropunk. "Warm Leatherette", en especial (puras puñaladas duras de distorsión de sintetizador analógico y letras desapasionadamente perversas sobre el erotismo de los accidentes automovilísticos vía *Crash* de J.G. Ballard), difícilmente podría haber estado más lejos de los arpegios sintetizados floridamente románticos de los teclados del rock progresivo. Al single le fue inesperadamente bien: vendió treinta mil copias y transformó involuntariamente a Miller en el director ejecutivo de su propio sello discográfico. Mute Records era el nombre que había puesto en la contratapa del disco, junto con la dirección de su casa. Mucha gente asumió que Mute era un sello discográfico hecho y derecho que se especializaba en electropop bizarro y, una semana después de que "Warm Leatherette" saliera al mercado, Miller estaba recibiendo todo tipo de extraños demos por correo. "Fad Gadget fue lo primero que me gustó lo suficiente como para querer editarlo", recuerda. "Antes de que pudiera darme cuenta, estaba dirigiendo una compañía discográfica (trabajando desde casa, sin staff ni nada por el estilo, sí, pero una compañía discográfica al fin y al cabo)."

A mediados de 1978, una curiosa avalancha de sincronicidad cultural hizo que "Warm Leatherette" apareciera más o menos al mismo tiempo que otros

varios singles electrónicos lo-fi, todos ellos editados por sellos indie: "United" de Throbbing Gristle, el EP *Extended Play* de Cabaret Voltaire, "Being Boiled", de The Human League, "Paralysis" de Robert Rental y "Private Plane" de Thomas Leer. "Hubo una época en la que salieron todos estos discos juntos, uno atrás del otro", recuerda Leer. "Y era como, '¿De dónde están saliendo todos estos discos rarísimos?'. Ninguno de nosotros se conocía entre sí. Obviamente, había algo cocinándose."

En realidad, Thomas Leer y Robert Rental sí se conocían. Dos amigos escoceses que se habían mudado a Londres durante el apogeo del punk, Leer y Rental, como Miller, decidieron sacar sus propios discos inspirados por el ejemplo de The Desperate Bicycles. Alquilaron una portaestudio multipistas por cinco días, se encerraron, primero, en el departamento de Leer en Finsbury Park para grabar sus canciones y, luego, la mudaron al otro lado del río Támesis, a la casa de Rental en Battersea, para que este último también hiciera lo propio. "Los discos salieron al mismo tiempo y sonaban parecidos porque en realidad los hicimos juntos", dice Leer. También se veían parecidos, con las tapas fotocopiadas y las etiquetas pegadas a mano. Leer y Rental estaban tan cautivados por el *ethos* del *do it yourself* que ambos decidieron dirigir sus propios sellos –Oblique y Regular, respectivamente–, en vez de sacar los dos discos por un sello en común. Aunque Leer solo prensó 650 copias de "Private Plane" –con "International" en el lado B–, una de ellas halló su camino hasta las oficinas de *NME* y acabó convirtiéndose en el Single de la Semana.

"Private Plane" sonaba electrónico, pero en realidad Leer no tenía un sintetizador. En vez de eso, procesó su guitarra y su bajo usando una variedad de artilugios y pasó el sonido del *stylophone* (un teclado electrónico por aquel entonces de moda que se toca con una lapicera) de Rental a través de un efecto de eco. Todas estas diáfanas texturas arremolinadas le daban a "Private Plane" una sensación etérea que era perfecta para su clima de serenidad lejana teñida de melancolía, clima libremente inspirado en un programa de televisión nuevo que trataba acerca del huraño multimillonario Howard Hughes. La voz extramundana de Leer es igual de perfecta, pero también es cierto que hubo una cuota de casualidad en eso: tuvo que susurrar porque la grabación se hizo de noche en su departamento de un ambiente y no quería despertar a su novia.

Más que en la brigada electrónica, sin embargo, The Desperate Bicycles ejerció su mayor influencia en el escuadrón de las guitarras *noise*. Adolescentes

creciendo en Solihull –un suburbio de clase media en los márgenes de la ciudad industrial de Birmingham, en el área central de Inglaterra–, Swell Maps eran un grupo de amigos nucleados alrededor de dos hermanos que odiaban tanto su apellido (Godfrey) que se rebautizaron como Nikki Sudden y Epic Soundtracks. Cuando salió "Smokescreen", de hecho, Swell Maps ya existía hacía cinco años en calidad de cierto tipo de banda de rock imaginaria que se juntaba a grabar discos en grabadoras de cinta abierta para transformarlos luego en cassettes con arte de tapa y booklets internos incluidos.

"Armábamos estudios de grabación en casa cuando nuestros padres se iban de vacaciones", dice Sudden. "Pero no fue hasta que The Desperate Bicycles editó su primer single que nos dimos cuenta de que en realidad sí se podía ir a reservar un estudio profesional y hacer un disco. Pensábamos que solo las disqueras grandes podían contratar estudios profesionales, ¡lo que ahora suena ridículo! Tan pronto como entendimos que cualquiera podía hacerlo, reservamos inmediatamente este lugar en Cambridge, un estudio llamado Spaceward, cuyas publicidades solían aparecer en la contratapa de *Melody Maker*; las diez horas de sesión costaban ciento cincuenta libras."

Juntando sus ahorros y pidiendo más plata prestada a los padres de los hermanos Godfrey, Swell Maps prensó dos mil copias de su single debut, "Read About Seymour". Editado independientemente a través su propio sello, Rather, a menudo se dice que el single habla de Seymour Stein, el fundador de Sire, el sello americano en la vanguardia de la new wave que había firmado con Talking Heads y los Ramones. En realidad, el título hace referencia a otro Seymour Stein completamente distinto, este último también conocido como "el rey de los mods" en la Inglaterra de los sesenta. La letra, sin embargo, había sido compuesta usando el método *cut-up*. Otra canción había hallado su lírica combinando una porción de texto sacada de un cuento para niños de Enid Blyton con palabras tomadas de un libro sobre pilotos de combate. Los miembros de Swell Maps estaban obsesionados con la guerra, pero de modo caprichoso e infantilmente inocuo. "Then Poland", "Midget Submarines" y "Ammunition Train" echaban mano a la historia militar (especialmente a las guerras de sucesión españolas de principios del siglo XVIII) y al personaje de los cuentos de aventuras para niños Biggles, que también era un piloto de combate. Amaban además los programas de televisión que Gerry Anderson había hecho en los sesenta, los shows de marionetas *Thunderbirds* y *Stingray*. Fue un episodio de *Stingray*, de hecho, el que le puso

título al álbum debut de la banda, *A Trip to Marineville*. "Diría que nuestras mayores influencias eran T. Rex, Can y Gerry Anderson", cuenta Sudden. "Lo que no es una mala combinación. Siempre deseamos poder usar a Barry Gray, el tipo que hizo toda la banda sonora de *Thunderbirds*, para que hiciera las orquestaciones de nuestros temas."

Junto con sus amigos de Television Personalities, Swell Maps inventó toda una nueva rama del postpunk que hacía de la ingenuidad un fetiche y estaba caracterizada por voces débiles, ritmos temblorosos, monótonas líneas de bajo rudimentarias y guitarras frenéticas y disonantes. Las bandas *do it yourself* se regodeaban en el potencial de la guitarra para generar ruido, pero tampoco es que *rockeaban* y, ciertamente, no *rolleaban* en lo más mínimo. Para los creyentes, esto era la verdadera realización del *ethos* "acá-hay-tres-acordes-ahora-empieza-una-banda", mucho más aún que el punk pesado y acelerado de la primera ola (claro que, en este caso, muchas bandas ni siquiera sabían tres acordes). "Me llevó dos años aprender dos acordes", le dijo Sudden a *NME*. "No puedo imaginarnos volviéndonos prolijos, afinados y todo eso jamás. Apenas si ensayamos (como una vez cada seis meses)."

Defensores fervientes del amateurismo, los miembros de Swell Maps creían que las bandas se arruinaban cuando pasaban a depender de tocar en vivo y editar discos para ganarse la vida. Una de las razones por las que Swell Maps se separó apenas antes del lanzamiento de su segundo disco, *Jane From Occupied Europe*, fue que se estaban volviendo demasiado exitosos, con una gira por los Estados Unidos en ciernes. Muchas de las bandas que estaban empezando a seguir el camino trazado por Swell Maps, de todos modos, fueron un paso más allá e igualaron amateurismo con mera incompetencia, haciendo una bandera del hecho de evitar deliberadamente cualquier cosa que pudiera sonar a profesionalismo o habilidad. El espíritu *do it yourself* dejó de ser aquella liberadora declaración de que "cualquiera puede hacerlo" para convertirse en un mandato restrictivo a *sonar* como cualquiera puede hacerlo. Swell Maps siempre fue más amplio y experimental que eso, sin embargo: por cada desmadre frenético como "Let's Build a Car", había un inquietante instrumental metálico como "Big Empty Field", un track ruidoso y repleto de vacíos cavernosos que bien podría ser el eslabón perdido entre Neu! y Sonic Youth.

Al principio, Swell Maps tuvo problemas para difundir "Read About Seymour". Pese a la tempranísima ayuda del DJ de Radio One, John Peel, que

lo pasó más de una docena de veces en tres semanas en su programa nocturno, las ventas del single debut se estancaron alrededor de las 750 copias. Al día siguiente de haber llegado a Londres para grabar una sesión de Swell Maps para Peel, Sudden pasó de casualidad por la puerta de la disquería Rough Trade, que para ese entonces también era el cuartel general de la incipiente distribuidora del mismo nombre. "Uno de los tipos de la disquería me preguntó, '¿Te queda algún single?'. Y yo dije, 'Eh, como mil'. Así que él dijo, 'Nos quedaremos con todo el lote'."

La alianza que se tejería entre Rough Trade y Swell Maps es un ejemplo perfecto del rol que el sello londinense enseguida asumiría como principal agitador del movimiento independiente del Reino Unido. Inicialmente, Rough Trade parecía ser solo otro sello indie más de la primera ola del postpunk, no más importante que otros pioneros como Small Wonder, Cherry Red, Rabid, Industrial y Step Forward. Pero, en muy poco tiempo, la nueva distribuidora estaba brindándoles información, ánimos y apoyo a otros sellos nuevos. Más importante aún, Rough Trade le adelantaba dinero a las bandas para que pudieran abrir sus propios sellos o editar más copias de determinado disco. A menudo se asociaba con sellos pequeños, de una sola banda (como Rather, de Swell Maps), y Rough Trade se hacía cargo de pagar la manufactura del disco y de conseguir los derechos de distribución para editarlo. En cierto sentido, esta era una forma astuta de hacer negocios (Rough Trade ganaba casi todo su dinero de la distribución de discos independientes), pero lo cierto es que estos tratos de "E&D" (edición y distribución) también estaban cargados de una intensa dosis de idealismo. Rough Trade estaba ideológicamente comprometida a ayudar a los individuos a que alcanzaran su autorrealización a través de la autonomía creativa. Daniel Miller, por ejemplo, recibió tres mil libras para prensar dos mil copias más de "Warm Leatherette", que Rough Trade luego distribuyó. También le dieron una base de operaciones para su embrionario sello Mute. Dice Miller: "No tenía una oficina, así que me dejaban recibir los discos de la planta prensadora ahí y luego enviarlos por correo desde sus cuarteles generales".

Como muchos otros sellos y distribuidoras independientes de esta época y posteriores, Rough Trade había sido originalmente una disquería. Un graduado de Cambridge obsesionado con la música, Geoff Travis, pasó varios años haciendo auto-stop por los Estados Unidos. Había comprado "literalmente

cientos de discos para cuando llegué a San Francisco". Los envió a Londres. En su cabeza se iba gestando la fantasía de "abrir un local en el que se pudiera estar todo el día escuchando discos sin que nadie te molestara demasiado". Comprándole todo el stock a una disquería de Cambridge que había entrado en quiebra, Travis se instaló en Londres, en Ladbroke Grove, un barrio oscuro y económico que ofrecía un "tránsito potencial" suficiente gracias a su mezcla de bohemios y rastafaris amantes del reggae (parte importante de la población local estaba formada por inmigrantes caribeños).

Inaugurada en febrero de 1976, Rough Trade "se convirtió en un imán para la comunidad local", dice Travis. "Era un lugar en el que se podía pasar el rato y mirar los discos sin que nadie te acosara, un lugar en el que se podía escuchar música realmente fuerte todo el día. Teníamos sillas cómodas, gigantescos parlantes y todas las ediciones promocionales de los prelanzamientos de reggae, que yo compraba todas las semanas en un depósito en North London." Como The 101ers, la banda de Joe Strummer, tocaba ahí cerca en The Elgin Pub, y Mick Jones vivía al lado del cruce elevado de la autopista Westway, "Rough Trade estableció una conexión con el punk realmente temprano", dice
Travis. "¡Y Steve Jones, de los Sex Pistols, venía a vender los discos que robaba!" Rough Trade era el único lugar en Londres donde se podían comprar importaciones norteamericanas como la revista *Punk* y los singles que Pere Ubu y Devo habían editado en sus propios y minúsculos sellos independientes, Hearthan y Booji Boy.

Aunque era una compañía privada, Rough Trade era dirigida como si fuese propiedad colectiva de los trabajadores. Todo el mundo cobraba lo mismo y tenía el mismo derecho a opinar. "Tenían un sistema de rotación, y todos se turnaban para hacer el té o barrer", dice Tony Fletcher, el editor adolescente del fanzine *Jamming*, que solía pasar el rato en Rough Trade después del colegio, todavía con el uniforme puesto. Había reuniones constantes, durante las cuales se discutían con igual fervor pesadas cuestiones ideológicas y mundanos detalles operativos. Aunque este tipo de *ethos* comunal podía ser fácilmente parodiado como una "reacción" hippie, Travis subraya que "pese a que la gente tiene esta mirada antiizquierdista de las cooperativas y las ve como algo desorganizado, con un montón de gente sentada haciendo nada y charlando todo el día, Rough Trade no era así en lo más mínimo. Durante cierta cantidad de años funcionó a la perfección e hicimos

mucho. Pero las líneas de responsabilidad estaban bastante claras: cada quien se ocupaba de un área diferente".

Este tipo de valores colectivistas fue parte importante de la cultura radical de mediados de los años setenta. Tanto *Libération*, el diario francés de izquierda, como *Time Out*, la revista de eventos bohemia de Londres, funcionaban como cooperativas, sin jerarquías ni diferencias de sueldo. Para finales de la década, había cerca de trescientas cooperativas en el Reino Unido, la mitad de ellas comercios de comida integral, y el resto abarcaba todo el espectro que va desde librerías radicales hasta locales de artesanías. Fue de hecho durante la primera mitad de los setenta cuando las ideas de la contracultura de la década anterior se propagaron y se implementaron de forma generalizada. La ocupación de casas y departamentos, por ejemplo, era "inmensa", recuerda Travis. "Yo viví en departamentos ocupados por todo Londres." Pero el movimiento cooperativo no se trataba solamente de hippies mugrosos que vivían en comunidades y desertores anarquistas. Las ideas colectivistas también circulaban en el *mainstream* político. En 1974, Tony Benn, un miembro del gabinete del gobierno laborista de extrema izquierda, tenía grandes planes para montar cooperativas de trabajadores subsidiadas por el Estado para que se hicieran cargo de compañías que habían quebrado, algo que finalmente sí pasó con el *Scottish Daily News* y la fábrica de motocicletas Norton Villiers Triumph.

Además de inspirarse en la cultura socialista británica, Travis también podía recurrir a su propia experiencia de la vida en los kibutz de Israel. "Soy judío, y mis padres me mandaron un verano a visitar a unos parientes lejanos y pasé algún tiempo en un kibutz. Había mucho idealismo en los primeros días del movimiento. Los impulsos eran en gran medida realmente puros. Me gustaba la manera en la que se organizaban –todos desayunaban juntos, vivían en comunidad, tomaban decisiones de modo relativamente racional. Todo el mundo sabía lo que estaba pasando. Parecía ser una manera más sensata de manejar las cosas; semiutópica, pero no imposible."

Como ocurrió en otras disquerías devenidas sellos discográficos, la actividad diaria del staff de Rough Trade –revisar los nuevos lanzamientos y definir cuáles eran buenos y cuáles no, la innumerable cantidad de pequeñas decisiones que tenían que tomarse respecto de cuántas copias de determinado disco había que tener en stock o si era necesario pedir más o no– enseguida empezó a requerir de una intuición similar a la de las discográficas grandes respec-

to de qué estaba "bueno" musicalmente hablando y hacia dónde iba el punk como un todo. Aún así, pasaron dos años completos entre la inauguración del local y la primera edición oficial del sello en febrero de 1978, "Paris Maquis" de Metal Urbain. "Creíamos que eran los Sex Pistols franceses", dice Travis. Luego vino un single de Augustus Pablo. Sería recién ROUGH 3 (el EP *Extended Play* del trío experimental de Sheffield Cabaret Voltaire), sin embargo, el que realmente daría con la Gestalt postpunk emergente.

El mismo idealismo igualitario que le daba forma a las operaciones cotidianas de Rough Trade también regía sus arreglos con los artistas. Los contratos se firmaban por un solo disco y se basaban en la división 50/50 de las ganancias entre la banda y el sello. "Les adelantábamos todo el dinero que necesitaran para la grabación, la promoción, lo que fuera", dice Travis. "Los artistas aportaban su trabajo, su inspiración y su genio. Desde entonces, la división 50/50 ha sido adoptada por innumerables sellos indie: Joy Division con Factory, Depeche Mode con Mute, todos tenían ese arreglo."

Una de las ventajas de estos arreglos válidos por un solo disco, en general de palabra y basados en la confianza personal antes que en abogados y contratos, era su capacidad de respuesta inmediata, mucho más adecuada, por lo demás, a las veloces fluctuaciones estilísticas del universo postpunk. "Uno podía ver a una banda increíble y decir, esa misma noche, 'Hagamos un disco', y en cuatro semanas el disco estaba en la calle", dice Travis. "Se podía ir directamente al grano, ponerse a trabajar inmediatamente." Travis también cree que estos arreglos 50/50, de un solo disco, ayudaron, además, a crear un medioambiente propicio para que las bandas crecieran. "Crean las condiciones psicológicas necesarias para que los músicos den lo mejor de sí mismos porque están en control de la situación, pero les brinda un socio que no es débil, que puede ayudarlos." Por el contrario, el sistema de las discográficas grandes seducía a las bandas con importantísimos avances a cuenta de futuras regalías a cambio de que estas hipotecaran sus vidas enteras por escrito y, más tarde, se vieran forzadas a soportar inmensas presiones de parte de la compañía porque debían aumentar las ventas para recuperar la inversión inicial. "No importa cuánto 'control creativo' se le da a una banda", le dijo Travis a *Rolling Stone*. "Aún así, estás bajo contrato. Los contratos a largo plazo endeudarán a una banda con costos de grabación y gira. Y entonces, las bandas tienen que producir cuando todavía no están listas para hacerlo. Tienen que escribir canciones cuan-

do no tienen nada para decir." Pocas bandas sobreviven al sexto u octavo álbum originalmente incluido en sus contratos.

De acuerdo con Nikki Sudden, sin embargo, la división 50/50 tenía una contra. "Uno hace un montón de dinero si vende un montón de discos, pero si uno no vende mucho o, directamente, no vende nada, uno no recibe *nada*." Sin adelantos para cubrir sus gastos cotidianos, las bandas no podían dejar sus trabajos fijos. Aun así, siempre podían trabajar en Rough Trade, como muchos de los artistas del sello lo hicieron. "Epic y yo trabajamos ambos en la disquería por algo así como un año", dice Sudden. "Me echaron por ser descortés con la clientela rasta. Venían y querían escuchar todos los prelanzamientos de reggae enteros, cada uno de ellos de seis minutos de duración, y uno sabía que nunca iban a comprar nada. ¡Después de un tiempo me harté y ponía todo lo que me pedían por solo medio segundo!"

Hacer que los músicos se ensuciaran las manos como vendedores o empaquetando los discos para su distribución cuajaba con la filosofía de Rough Trade. Tenía un aire levemente maoísta, algo así como hacer que la *intelligentsia* trabajara en los arrozales. Ciertamente, a Travis le gustaba pensar en los músicos más como trabajadores culturales que como artistas o estrellas. Hablaba de cómo Rough Trade no era ni parte del negocio de la música ni parte del mundo del arte, sino, antes bien, un espacio de producción cultural que implicaba la colaboración y el apoyo mutuo. Fue esta visión pragmática y poco glamorosa, en efecto, la que le dio al sello algo así como una imagen de "frugalidad socialista".

Sin embargo, Rough Trade tampoco estaba interesada en hacer románticas las cosas ni en preservar la mística del rock 'n' roll. Creían en la desmitificación. "La gente ejerce control a través de la mistificación", dice Travis. "Les gusta hacerte creer que es ineludible. Los ingenieros de grabación pueden ponerse así en el estudio. Yo no tenía ninguna experiencia previa en el estudio, pero produje 'Nag Nag Nag' para Cabaret Voltaire y coproduje discos de The Raincoats, Stiff Little Fingers, The Fall. En realidad, no teníamos demasiada idea de lo que estábamos haciendo, pero en ese momento histórico en particular uno podía tener la confianza suficiente para ir y hacerlo de todos modos."

Sin distribución efectiva, el *ethos* del *do it yourself* solo estaba gritándole al vacío. Pero Travis se oponía rotundamente a la idea de infiltrarse en el *mainstream* y firmar con compañías grandes para poder usar su aparato de distribu-

ción. "Eso de cambiar las cosas desde adentro es una estupidez", declaró. ¿En dónde estaban los ejemplos históricos de cualquiera que efectivamente lo hubiese conseguido? El logro más importante de Rough Trade fue organizar el Cartel, una red de distribución independiente apoyada en la alianza entre Rough Trade y Small Wonder, ambos con base en Londres, y sus colegas regionales Probe, Revolver y Red Rhino. Para los sellos pequeños y los discos autogestionados, la posibilidad de una distribución de alcance nacional abría las puertas a la chance de una verdadera comunicación, que ahora alcanzaba a una audiencia entera de espíritus afines desperdigados por todo el país. También significaba entonces que había más probabilidades de recuperar los costos y seguir adelante. Poco glamorosa pero por completo vital, la red del Cartel ofrecía la infraestructura necesaria para una cultura genuinamente alternativa. Hoy, Travis habla de la distribución independiente como algo "basado en un principio político sonoro: si se controlan los medios de distribución, se tiene mucho poder. Era obvio que los canales de la cultura estaban controlados. Me enojaba no poder comprar literatura de izquierda decente o la revista feminista *Spare Rib* en las cadenas comerciales como WHSmith. Así
que ahí había una necesidad política muy clara de construir una red de circulación para todo lo que nos gustaba".

"Todo lo que nos gustaba" no solo incluía discos, sino también fanzines, la versión impresa del *do it yourself*. "*Sniffin' Glue* era súper importante", dice Travis recordando el *punkzine* pionero. "Le comprábamos montones de copias a su fundador, Mark Perry, y también lo dejábamos usar nuestra oficina para abrocharlas." Para 1980, Rough Trade recibía un promedio de doce fanzines nuevos *cada semana* y distribuía a nivel nacional todos los que pasaban su riguroso escrutinio en busca de solidez ideológica. "Rough Trade de hecho les decía a los editores de fanzines: 'Lo leeremos y si hay cualquier cosa racista o sexista lo devolveremos'", recuerda Tony Fletcher, de *Jamming*. También había intervenciones no-oficiales: "¡Recuerdo haber recibido algunas copias de *Jamming* de vuelta y descubrir que alguien de Swell Maps las había garabateado todas porque no estaba de acuerdo con mi crítica de su disco! Era una cultura muy discutidora".

A pocas cuadras de la base de Rough Trade en Ladbroke Grove había una compañía llamada Better Badges, líder en el mercado de los parches new wave (una forma crucial de exhibir las propias lealtades en la ropa durante

los días de apogeo del movimiento). Para entonces la compañía "se había transformado en la oficina de compensación/liquidación para los fanzines", dice Fletcher. El dueño de Better Badges, un hippie idealista devenido postpunker llamado Joly, le ofrecía a los editores de fanzines algo parecido a lo que Rough Trade le ofrecía a las bandas con sus arreglos de edición y distribución, un servicio de "imprime ahora/paga luego" que ayudaba a los nuevos *zines* a despegar. Rough Trade, mientras tanto, se iba volviendo cada vez más y más seria y ambiciosa, diversificándose hacia la edición de música e, incluso, hablando de abrir su propia revista cultural alternativa.

La idea del sello independiente y el movimiento *do it yourself* era tan nueva y excitante por ese entonces, dice Travis, "que la gente salía corriendo a comprar *cualquier cosa* que fuese parte de eso. Eso es lo que la gente olvida. En aquel momento, los discos solían *venderse*. Hoy, uno podría mover, si tiene suerte, tal vez dos mil copias, pero en aquel entonces cualquier cosa más o menos decente vendía entre seis y diez mil". Algunos singles particularmente capaces de expresar su propia época –"Warm Leatherette" es un buen ejemplo de esto– podían vender más de treinta mil copias. Pero lo que en verdad le dio a Rough Trade un lugar en el mapa e hizo que las discográficas grandes se pusieran en guardia y empezaran a prestar atención a lo que estaba ocurriendo fue el ascenso –sin escalas– de *Inflammable Material*, el disco debut de la banda punk de Belfast Stiff Little Fingers editado por el sello, hasta el puesto número 14 de los charts *pop* nacionales del Reino Unido en febrero de 1979.

Para este entonces, las bandas alternativas ya tenían un objetivo propio al que apuntar: los Charts de Singles y Álbumes Independientes creados por el jefe de Cherry Red, Iain McNay, a fines de 1979, e inicialmente publicados en la revista *Record Business*. "Independiente" definía a todos aquellos discos producidos, manufacturados, promocionados, distribuidos y vendidos al por menor de forma independiente. Las publicaciones musicales semanales ya venían publicando charts indie antes de esto, pero siempre se habían basado en lo que se vendía como pan caliente en una sola disquería. Los charts de *Record Business*, en cambio, usaban ahora la información de ventas de un montón de pequeñas disquerías de todo el país.

Sin embargo, aunque los charts independientes fortalecieron inmensamente el sentido de identidad que la propia escena tenía de sí misma, algu-

nos los criticaban por considerar que animaban a las bandas y a los sellos a apuntar más bajo de lo que podían, favoreciendo en el proceso la creación de cierto tipo de ghetto neohippie. "No creo en eso de salirse del sistema ni en las culturas alternativas ni en ninguna de esas estupideces", le dijo Bob Last a *NME.* "Creo que la new wave se trata de *entrar* en el sistema, de pelear por un lugar *dentro* del sistema. Uno se tiene que meter ahí dentro y luchar por un lugar." Consecuentemente, Last animó a las cuatro bandas más importantes de Fast Product –The Mekons, Gang of Four, The Scars y The Human League– a que firmaran con las discográficas grandes con base en Londres apenas tuvieran la oportunidad de hacerlo. Last le vendió todo el catálogo de Fast Product a EMI y cerró el sello, sintiendo que su "intervención" ya estaba completa.

Esta cuestión de la independencia *versus* la infiltración, el regionalismo *versus* la centralización, era un área en la que Fast Product y Factory disentían enfáticamente. Tony Wilson había visto cómo los primeros sellos indie de Manchester, New Hormones y Rabid, se habían rendido ante el capital. Wilson recuerda preguntarle a Tosh Ryan, de Rabid, en el otoño de 1977, por qué había dejado que las compañías discográficas de Londres se llevaran a sus mejores artistas, Jilted John y John Cooper Clarke. "Todavía puedo verlo diciendo: 'Ah, ser independientes solo fue un pequeño período de idealismo que atravesamos'. Era como si la única razón de ser de los sellos indie fuese existir por unos pocos meses, solo por el tiempo necesario para que los managers pudieran conseguirles a sus bandas contratos con discográficas importantes." Wilson estaba decidido a resistirse a la atracción centrípeta de Londres y a construir una base de poder en Manchester, la ciudad que amaba. Su ferviente declaración de principios federalista y pro-ciudades de provincias fue imitada por otros sellos indie en toda Gran Bretaña, especialmente en el Norte y en Escocia. Durante algún tiempo, el chart de álbumes independientes incluyó invariablemente dos o tres compilaciones regionales o de alguna ciudad en particular cada semana, como *Is the War Over?* de Cardiff y *Bouquet of Steel* de Sheffield.

Desde los conceptualistas preocupados por el estilo como Fast Product y Factory hasta las operaciones más formales y serias como Rough Trade y Cherry Red, los sellos independientes postpunk del Reino Unido a menudo no estaban completamente de acuerdo en lo que a música, packaging, polí-

tica –lo que fuera– se refiriera. Pero, por una breve edad de oro –unos cinco años entre 1977 y 1981–, estuvieron todos en el mismo bote. "Lo que nos unía –dice Daniel Miller– ¡era que ninguno de nosotros sabía lo que estaba haciendo! Sin embargo, éramos todos grandes amantes de la música, y teníamos ideas fuertes respecto de lo que nos gustaba y lo que queríamos. Yo no tenía formación alguna en negocios. Pero, de repente, uno se daba cuenta de que podía tener acceso a esta industria que siempre había parecido muy misteriosa. La industria discográfica pasó de ser muy cerrada, cosa que seguía siendo así durante la primera ola del punk, a abrirse completamente. Y eso animó a mucha gente como Tony Wilson y yo –personas que nada teníamos que ver con la industria discográfica– a involucrarse y hacer que nuestros sueños se volvieran realidad."



RESURGIMIENTO TRIBAL:
THE POP GROUP Y THE SLITS

The Slits y The Pop Group también fundarían su propio sello independiente, Y Records, que sería distribuido por Rough Trade. Antes de que las dos bandas se unieran para formar algo así como una tribu postpunk tanto The Slits como The Pop Group hicieron sus propios intentos de "infiltrarse para trabajar desde adentro". Con contrato en discográficas importantes y editando sus álbumes debut en 1979, The Pop Group y The Slits eran consideradas dos de las bandas más excitantes e innovadoras de la primera ola del postpunk.

La genialidad de The Pop Group residía en la intensidad de la pasión que todos sus integrantes sentían por la música negra. Como no podían acomodarse sencillamente en el reggae, o solo en el funk, o simplemente en el jazz, fueron hasta el fondo con los tres estilos en simultáneo y, aunque de hecho sería precisamente esta crisis de identidad la que en última instancia causaría la ruina de la banda, mientras tanto los shows caóticos y los discos desprolijos pero irresistibles de The Pop Group sirvieron de faro para un sinfín de bandas contemporáneas que estaban intentando descubrir hacia dónde había que ir a continuación.

El funk fue una de las cosas que sostuvo a los futuros miembros de The Pop Group durante la calma prepunk de mediados de los setenta. "Éramos el

Ejército Funk de Bristol", dice el cantante de la banda, Mark Stewart. "Íbamos a clubes y bailábamos al ritmo de las densas líneas de bajo de discos americanos importados, temas de B.T. Express, Fatback Band, Ultrafunk. En 1975, yo tenía catorce años, pero me dejaban entrar porque medía dos metros." Para los fanáticos del funk británicos, la ropa era tan importante como la música. "Usábamos cosas como zapatos abotinados en dos tonos con altas suelas de goma, *zoot suits*, sandalias de plástico y sweaters de angora", recuerda Stewart. "Después descubrí que, antes del punk, había habido chicos parecidos a nosotros en todas las ciudades del Reino Unido, chicos a los que les gustaba el funk y la ropa de los cincuenta. Y la mayoría de ellos se metió en el punk cuando apareció."

En cuanto al reggae, The Pop Group lo asimiló naturalmente, casi como si se tratara del aire de Bristol que inhalaban todos los días. La ciudad tenía una población negra significativa, en gran parte debido al influjo de inmigrantes caribeños durante la década del cincuenta pero, también, a causa del hecho de que Bristol había sido, en el siglo XVIII, uno de los puertos más importantes de Inglaterra para el comercio de esclavos. Principalmente concentrada en el área de St. Paul (un barrio pobre de casas adosadas en hilera y monoblocks bajos que no parecía en realidad un ghetto, pero que, sin embargo, habría de convertirse en el escenario de uno de los disturbios más destructivos de la historia del Reino Unido en abril de 1980), la población caribeña de Bristol hizo de la ciudad una de las grandes zonas de entrecruzamiento entre el punk y el reggae de Gran Bretaña. Stewart, Bruce Smith y Simon Underwood –estos últimos dos futuros baterista y bajista de The Pop Group, respectivamente– solían aventurarse en St. Paul para merodear los "blues": "'A menudo éramos los únicos tipos blancos del lugar, pero nunca nos molestaban", dice Smith. "Bueno, ¡tal vez antes de que yo aprendiera un par de cosas me estafaron intentando comprar hierba!", se ríe. También devoraban cuanto disco de reggae fueran capaces de encontrar. "Cuando teníamos catorce o quince años, íbamos todos los viernes a esta disquería llamada Revolver para escuchar los prelanzamientos de reggae que acababan de llegar de Londres, los traían en camioneta", recuerda Stewart.

Excitados frente a la ferocidad de su expresionismo emocional abstracto, su elevado filo intelectual y sus ambiciones cósmicas, estos jóvenes amigos también empezaron a explorar, junto con el funk y el reggae, el jazz. Sin de-

jarse desanimar por la falta de toda técnica o conocimiento formal alrededor de este tipo de música, The Pop Group se lanzó de lleno a la improvisación, con los aullidos de Stewart y los estallidos del saxo de Gareth Sager desempeñando el rol de los elementos más evidentemente "free" de la vorágine. "Mi recuerdo de nosotros tocando es que era o realmente fantástico y extraordinario o realmente horrible", se ríe Smith. "¡No había mucho punto medio!" The Pop Group veneraba la cultura beat que rodeaba al jazz y a poetas y escritores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs. La versión original de la banda, cuando esta aún no era más que una fantasía en la cabeza de Stewart, se llamaba de hecho The Wild Boys, un homenaje a la novela de Burroughs del mismo nombre.

Músicos funk de ojos azules, atrevidos rastas blancos, "beatniks del mañana" (como se apodaron ellos mismos en una entrevista), The Pop Group se negaba a elegir una única identidad. Cargados de referencias a la moda y mostrando una ambición apabullante, The Pop Group llegó a la escena postpunk con un *timing* perfecto, justo cuando todo el mundo se estaba rascando la cabeza y preguntándose: "¿Y ahora hacia dónde vamos?". Su impacto en la prensa especializada fue inmediato. The Pop Group apareció en la portada de *NME* en septiembre de 1978, cuando todavía no habían sacado ni un solo disco. Lo amorfo de su existencia los hacía una mancha de Rorschach perfecta para la imaginación de los críticos, un lienzo lleno de colores saturados que era ideal para explorar la cuestión del "después del punk". "Los periodistas más grandes nos amaban porque podían usarnos para hablar de las cosas que realmente les gustaban, esas cosas que, en secreto, preferían por sobre el punk rock (el dub, Captain Beefheart, los discos de Miles Davis de principios de los años setenta...)", dice Stewart.

Tampoco hacía ningún daño que The Pop Group se viera genial. Sus trajes evocaban tanto una elegancia atemporal, no rockera, como una sobriedad y una seriedad vigorizantes. En las entrevistas, se veían y se oían como agitadores intelectuales. Los primeros artículos sobre The Pop Group empezaban típicamente con el periodista a cargo maravillándose de la erudición y la capacidad argumentativa de la banda mientras se hacía referencia casi obligada a sus impresionantes bibliotecas y colecciones de discos. "Teníamos dieciséis o diecisiete años, nos quedábamos despiertos toda la noche charlando, fumando porro", recuerda Smith. Se sacaban chispas mientras los sistemas de

pensamiento –la liberación libidinal de Wilhelm Reich, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, la revuelta del situacionismo contra la alienación– colisionaban y entraban en contradicción. Ebrios de ideas, los integrantes de The Pop Group se dedicaban a derribar sistemáticamente todo supuesto y manera de pensar preestablecida. "Empezamos a cuestionar todo, hasta llegar al corazón de las relaciones personales, las cosas que ocurrían entre la audiencia y la banda", dice Stewart. De acuerdo con Vivien Goldman, una periodista amiga de la banda que salió con Stewart por algún tiempo, "la obsesión de The Pop Group era estar continuamente a la vanguardia de la búsqueda de nuevas maneras de hacer todo".

De toda esta confusión de fuentes de inspiración y autocuestionamientos, emergió algo así como una música de protesta dionisíaca, un torbellino de ruido retorcido y letras que disolvía las divisiones artificiales entre política y poesía, lujuria y espiritualidad. Stewart veía a The Pop Group como parte de una gran tradición de artistas de vanguardia políticamente comprometidos, un continuo que se extendía desde los salones radicales de la Revolución Francesa hasta los movimientos de la década del sesenta como Fluxus y el situacionismo (que creían que el arte radical y la revolución política eran inseparables), pasando por los dadaístas y los surrealistas, que, además, habían sido fervientes comunistas. Así, del mismo modo en que el situacionismo despotricaba contra la "pobreza de la vida cotidiana" de la próspera sociedad de consumo, canciones de The Pop Group como "We Are Time" ardían con una furia vital inigualable. "No querer estar meramente vivo", dice Stewart, "sino querer liberarse de toda opresión. Teníamos esta idea romántica de que había que pasar por el nihilismo, por este intenso proceso de 'falta de condicionamiento' para poder emerger luego del otro lado con algo realmente positivo". Comparando a The Pop Group con el síndrome de combustión espontánea humana, por aquel entonces apenas conocido, Stewart le dijo a la revista *ZigZag*: "Nuestra creación artística es el resultado de una presión interna aguda". El fuego, de hecho, figuraba en la imaginación de The Pop Group como un estado del ser ideal que evocaba tanto los disturbios en las zonas marginales como los rituales paganos y el free jazz de la década del sesenta, ese de *Fire Music* de Archie Shepp. Una de las mejores canciones de la banda, "Thief of Fire" [Ladrón del fuego], usaba el mito de Prometeo para hablar de la cruzada por el "conocimiento prohibido, yendo a lugares desconocidos".

Y, en efecto, el ascenso de The Pop Group sí fue bastante parecido a un gran incendio forestal. En solo un par de shows, se transformaron en el epicentro de la escena postpunk de Bristol. Enseguida, estaban abriendo presentaciones para artistas ya consagrados como Patti Smith, Elvis Costello y The Stranglers (cuyo cantante, Hugh Cornwell, estaba tan obsesionado con la banda que produjo y financió sus demos). A finales de la primavera de 1978, The Pop Group acompañó a Pere Ubu, por ese entonces en el punto más alto de su carrera, en su primera gira por el Reino Unido. La banda abrió a continuación las negociaciones con Andrew Lauder, el fundador de Radar Records (que era el sello que había editado *Datapanik*, el EP de Pere Ubu). Un ejecutivo discográfico de muchísima experiencia que había sobrevivido hábilmente a la transición entre la música progresiva pre-punk y la new wave, Lauder ya había sido el responsable de firmar con The Stranglers y Buzzcocks mientras trabajaba para United Artists. Ahora estaba a la búsqueda de bandas de ultravanguardia para Radar, un sello cuasiautónomo que combinaba una sensibilidad provocadora, independiente, con todos los beneficios del aparato de distribución de una disquera grande.

Finalmente editado por Radar en marzo de 1979, el single debut de The Pop Group, "She Is Beyond Good and Evil", era un despilfarro emocionante de líneas de bajo disco, guitarras rítmicas punk funk y efectos dub trastornados con Stewart aullando frases como, "Our only defense is together as an army/ I'll hold you like a gun" [Nuestra única defensa es todos juntos como un ejército/ Te sostendré como una pistola]. Líricamente hablando, dice Stewart, la canción era "un intento muy pueril de mezclar cosas poéticas, existencialistas, con anhelos políticos. La idea del amor incondicional como una fuerza revolucionaria; el modo en que éste opera casi como si encendiera una luz, te hace esperar un mundo mejor y te da ese idealismo y esa energía tan particulares".

Para grabar "She Is Beyond Good and Evil", The Pop Group se asoció con Dennis Bovell, por ese entonces el único productor de reggae británico lo suficientemente brillante como para soportar la comparación con los genios jamaiquinos como Lee Perry y King Tubby. Figura clave en la escena reggae del Reino Unido, Bovell había operado el sound system Jah Suffierer Hi Fi, había fundado la popular banda de roots reggae británica Matumbi y había sido uno de los pioneros de ese género inmensamente exitoso llama-

do "lover's rock" (una fusión británica entre el reggae jamaiquino y el soul suave americano que las mujeres adoraban). Como si todo esto no fuera suficiente, Bovell también había compuesto y producido la música de acompañamiento para los discos del poeta y activista Linton Kwesi Johnson y había editado sus propios LP –*Strictly Dub Wize*, entre ellos– bajo el seudónimo de Blackbeard. El espectro musical de Bovell iba mucho más allá del reggae, sin embargo. Había sido el guitarrista líder de una banda *à la* The Jimi Hendrix Experience llamada Stonehenge y creía que había sido Jimi quien había creado el primer track dub de todos los tiempos cuando sacó, en 1967, "Third Stone from the Sun".

Toda esta mezcla de salvajismo acid rock y sabiduría dub hacía de Bovell el contraste perfecto para The Pop Group. En "3:38", el lado B de "She Is Beyond Good and Evil", Bovell tomó la música del lado A y la pasó al revés, al estilo psicodélico, y después construyó un nuevo track rítmico para ella junto con Bruce Smith. "Eso realmente les alucinó a todos", se ríe entre dientes Bovell. Aquí, de todas formas, la madre de la invención era la necesidad.

"Ya casi no teníamos más tiempo de estudio, es por eso que reutilicé el lado A." Creativo y buen administrador de recursos, Bovell era el candidato ideal para la no tan envidiable tarea de darle cierta apariencia de cohesión al revoltoso sonido de The Pop Group.

Trabajando con ellos en su álbum debut, *Y*, Bovell enseguida se dio cuenta de que era la sección rítmica la que sostenía a la banda entera. "Simon Underwood y Bruce Smith eran los Sly and Robbie del postpunk, *ajustados*", dice Bovell. "Lo que *no* estaba para nada ajustado en The Pop Group eran las guitarras de Gareth Sager y John Waddington, y la voz de Mark, que siempre iba a la deriva sin encontrar punto de apoyo estructural alguno." Aunque la pura fuerza funk de Underwood y Smith hace que los temas rápidos como "We Are Time" sean físicamente atractivos, el resto de *Y*, sin embargo, vira, con pinturas sonoras como "Savage Sea" y "Don't Sell Your Dreams", hacia una abstracción saturada de texturas. Repleto de efectos rebosante de creatividad, *Y* se ganó así una recepción ambigua. Típicamente, el pálido elogio siempre era algo parecido al veredicto que emitió *NME*: "Un valiente fracaso. Excitante pero exasperante". Hoy, parece aún más admirable e impresionante: un caos heroico, glorioso en su intento fallido de abarcar demasiado.

The Slits surgió del mismo lugar caótico que The Pop Group. No obstante, a diferencia de estos últimos, las chicas de The Slits no tenían inicialmente una sección rítmica sólida que anclara la anarquía; solo el *skank*[1] subliminal más débil del mundo indicaba sus intenciones punky-reggae. Mientras que otras bandas punk decían no saber tocar, pero eran secretamente competentes, las integrantes de The Slits eran genuinamente ineptas. Algunas personas dicen que el "verdadero" sonido de The Slits es su cacofonía naif de los primeros días, ese glorioso barullo producido por un grupo de chicas que se pelean con sus instrumentos y sus cuerdas vocales y parecen estar movidas solo por el gusto de la mera desfachatez. En realidad, las integrantes de The Slits mejoraron una vez que lograron aprender algunas destrezas instrumentales básicas y cuando se consiguieron una base rítmica más firme tras la partida de su baterista original, Palmolive, que no podía darles el groove tipo reggae que buscaban. Para su clásico primer disco de 1979, *Cut* (en el que el productor Dennis Bovell también jugaría un papel crucial ayudando a la banda a convertir su alborotado bochinche en un desorden menos confuso), The Slits reclutó a Budgie, un baterista hombre que terminaría formando parte de Siouxie and the Banshees.

Al principio, sea como fuere, The Slits era una pandilla de chicas montaraces, tanto arriba como abajo del escenario. Con solo quince años en 1977, Ari Up recuerda ser "salvaje y loca, como un animal al que soltaron de su jaula, pero al mismo tiempo también una pequeña niña inocente". Desde su impactante imagen (dreadlocks enredados, ropa interior por encima de la ropa) hasta sus inconcebibles puestas en escena aparentemente presociales, Ari Up inspiraba miedo y fascinación en partes iguales. En una ocasión infame, orinó en el escenario. "No fue para shockear a nadie", insiste. "Necesitaba hacer pis. No había un baño cerca. Entonces hice pis en el escenario (en el costado, pero me vio todo el mundo). Simplemente no me importó." La cantante venía de una acaudalada familia alemana, pero su madre, Nora era una bohemia y una habitué de la escena rock. La casa familiar servía de punto de reunión para todo tipo de estrellas, desde el vocalista de Yes Jon Anderson hasta Joe Strummer,

1. *Skank* es un modo de referirse al modo de tocar la guitarra clásico del reggae, caracterizado rítmicamente por un tipo específico de acentuación del *off-beat*, esto es, de los golpes 2 y 4 de cada barra de compás. [N. de la T.]

de The Clash. La guitarrista de The Slits, Viv Albertine, iba a la escuela de arte, y fue allí donde conoció a Mick Jones, también de The Clash. Rubia, carismática y arrastrando a una horda entera de admiradores punks tras de sí, Albertine compartía un departamento ocupado con Keith Levene y había tocado en una banda de cortísima vida, Flowers of Romance, con él y Sid Vicious. Ominosamente morena y lacónica, por último, la bajista Tessa Pollitt venía de otra banda punk de chicas que, de hecho, le ganaba a The Slits [Las Rajas] en lo que a denominaciones se refería: The Castrators [Las Castradoras], un nombre ciertamente digno de la feminista radical Valerie Solanas, fundadora de la Sociedad para la Eliminación de los Hombres.

Fan del *Manifiesto SCUM* de Solanas, Malcolm McLaren, viéndolas como la versión femenina de los Sex Pistols, intentó manejar a The Slits. Cuenta la leyenda que su avance de negocios fue: "Quiero trabajar con ustedes porque son chicas y hacen música. Odio la música y odio a las chicas. Me alimento del odio". Claro que, en vez de tener en mente ideas descabelladas dignas de Valerie Solanas o Sid Vicious, el plan maestro de McLaren consistía, en cambio, en artilugios en extremo sexistas y degradantes. Después de haber atacado la industria del rock con los Sex Pistols, McLaren quería ahora infiltrarse en el movimiento disco. Al principio, intentó que las chicas de The Slits consiguieran un contrato discográfico con Hansa, un sello de música disco alemán absolutamente kitsch. Luego, cuando Island quiso firmar con la banda e invitó a McLaren a hacer una película sobre ellas, este último armó un guión que las imaginaba como una banda de rock de chicas que viaja a México solo para que todas ellas sean vendidas como esclavas y, finalmente, convertidas en estrellas porno-disco. Astutamente, las integrantes de The Slits decidieron liberarse de las garras de McLaren. Firmaron con Island por sí solas y empezaron a trabajar en su álbum debut con Dennis Bovell en el verano de 1979.

Bovell era una elección obvia. The Slits, y especialmente Ari Up, eran demonios reggae. "Solíamos encontrar los blues siguiendo el sonido de las líneas de bajo", dice. "Estábamos a cuadras de distancia y buscábamos las vibraciones. En aquellos días, no había casi ninguna persona blanca en los sound systems. Por aquel entonces, a quienes bailaban esa música se los llamaba 'steppers' y yo era una gran stepper. También era la única chica con dreadlocks. De hecho, fui la primera persona en usar el 'tree' [árbol]: me ataba mis rastas hacia arriba, for-

mando algo así como la copa de un árbol." A medida que Ari Up creció más allá del chillido punk básico hacia un canto lastimero, delgado, agudo, su acento bávaro-cruza-con-jamaiquino empezó a hacerla sonar un poco como a una Nico con dreadlocks, una Nico más de marihuana que de heroína.

Los defensores más acérrimos del punk dicen a veces que Dennis Bovell pulió los bordes puntiagudos de The Slits, las domesticó. Pero las chicas de The Slits eran ambiciosas. Querían ser estrellas pop. La cabeza de Island, Chris Blackwell, pensó que tenían potencial a montones y le dio a Bovell todo el tiempo de estudio que quisiera. "Las integrantes de The Slits tenían tantas ideas que más bien se trataba de descubrir qué era lo que debía quedar y qué no", dijo Bovell. "Estaban repletas de material, y tuve la tarea de ordenarlo y decir 'esto va acá'. Fue como si de repente me hubieran tirado todas las piezas de un enorme rompecabezas en la falda." En efecto, las canciones de *Cut* a menudo suenan como engranajes y pernos polirrítmicos amontonados improvisadamente para formar atractivos artilugios tambaleantes. La guitarra rítmica entrecortada de Albertine corre como un rayo entre las sinuosas líneas de bajo de Pollitt y las repiqueteantes baterías a tempo de Budgie. Según Bovell, Albertine "no era ninguna Jimi Hendrix. Hacía ocasionalmente el obligado punteo de la primera guitarra, pero por lo general era más bien como una versión femenina de Steve Cropper, de Booker T. and the M.G.'s, cosas rítmicas buenísimas. Siempre fue muy consciente de no querer tocar la guitarra como un hombre, siempre intentó crear su propio estilo".

El elemento más delicioso del sonido de The Slits en *Cut* es esa extraña geometría que crean el choque y la superposición de las voces mientras Albertine y Pollitt tejen alrededor del canturreo estridente, levemente amargo, de Ari Up. En el tema que abre el disco, "Instant Hit", las chicas forman una redondilla de armonías aleatorias que la cantante describe como "una cosa medio 'Frère Jacques'".[2] La letra, escrita por Albertine, retrata a un muchacho extremadamente delgado que "Don't like himself very much/ 'Cos he has set his self to self-destruct" [No se gusta demasiado a sí mismo/ Porque se ha predis-

2. "Frère Jacques" es una de las canciones populares para niños más conocidas en gran parte del mundo. Aunque su origen es francés, tiene versiones en múltiples idiomas (en español, se la conoce comúnmente como "La lechuza", "Martinillo" o "Fray Santiago"). Puede ser cantada como una melodía simple o como un canon a cuatro voces. [N. de la T.]

puesto a autodestruirse] (un retrato cruel que se aplicaba tanto a Sid Vicious como a Keith Levene, sus compañeros de banda *junkies* en Flowers of Romance). "So Tough" [Tan duro], una burla frenética a la postura de macho, le deja paso al *skank* de "Spend, Spend, Spend" [Gastar, gastar, gastar], con su línea de bajo furtiva y su percusión nerviosa complementando a la perfección la letra, un boceto de una adicta a las compras intentando sin éxito "satisfacer esta sensación de vacío" con compras compulsivas. "Shoplifting" [Hurto] se ocupa por su lado de invertir "Spend, Spend, Spend": la tonta mujer consumista del primer tema se convierte en la rebelde ratera feminista del segundo. Reggae-punk frenético, "Shoplifting" pone quinta y estalla de adrenalina mientras Ari Up, atrapada con las manos en la masa, grita: "Do a runner!" [¡Sal corriendo!]. La canción llega al clímax con un grito devastador que mezcla el terror, el júbilo y el alivio de haber conseguido escapar del detective del supermercado, un aullido que colapsa en el jadeo y la risa nerviosa del último: "I've pissed in my snickers!" [¡Me meé encima!].

Los temas rápidos de *Cut* ("Shoplifting", "Love Und Romance" –una parodia del romance como muerte cerebral–, el single "Typical Girls" –una diatriba en contra de las mujeres convencionales que "no crean, no se rebelan" y cuyas cabezas están confundidas con toda clase de ansiedades inducidas por revistas para mujeres del tipo de "barritos, gordura, olores antinaturales"–) son vivificantes. Las canciones más emocionalmente perturbadoras, sin embargo, son lentas y abatidas, siguiendo el molde de "Spend, Spend, Spend": "FM", "Ping Pong Affair", "Newtown". Esta última toma su nombre de esos pueblos que se construyeron desde cero en el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial, algunos de ellos alrededor de Londres y diseñados para absorber el desborde poblacional de la capital; otros sencillamente construidos en el medio rural de la nada. Todos ellos llegaron a la vida como la visión utópica de un arquitecto y un planificador urbano para terminar degenerando en cuadrículas de alienación y desesperanza sin personalidad. "Newtown" traza un paralelo desconcertante entre los ciudadanos normales, adictos a tranquilizantes culturales como "televisiono" y "fotballino", y los propios pares bohemios de las integrantes de The Slits, reventados por los narcóticos ilegales. En el track, el rasgueo nervioso de Albertine imita el dolor aguijoneante de la abstinencia. Fue una abstinencia de tipo emocional, por su lado, la que inspiró "Ping Pong Affair". Ari Up

ocupa sus noches vacías luego de una separación con masturbación ("Same old thing yeah I know/ Everybody does it" [Lo mismo de siempre sí lo sé/ Todo el mundo lo hace]) y cigarrillos.

Con elementos dub y desoladas, las canciones lentas de *Cut* transmiten una imagen espeluznante que incluye por igual a individuos atomizados adormeciendo el dolor con ilusiones cortesía de la cultura pop, *junkies* del romance y adictos al glamour, todos ellos navegando a la deriva en medio de una neblina de sueños baratos. Debajo de todo eso, se puede sentir el anhelo de las chicas de The Slits por una vida más simple y más natural. Combinando una nostalgia bucólica y una actitud desafiante de guerrera, la famosa tapa de *Cut*, que las muestra como Amazonas embadurnadas de barro, golpea de inmediato a cualquiera que entre distraídamente a husmear una disquería. Desnudas a excepción de sus taparrabos y su pintura de guerra, las tres Slits se yerguen orgullosas con sus pechos descubiertos, obligando a la cámara a bajar la mirada. Detrás de ellas se puede ver la pared de una pintoresca cabaña, zarzas y rosas trepando por uno de los costados como si estuvieran subrayando una declaración de principios: "no somos delicadas rosas inglesas y lo que estamos haciendo no tiene nada que ver con coquetear". La cabaña era Ridge Farm, el estudio en el que Bovell produjo *Cut*. Dice Ari Up: "Nos conectamos tanto con el campo mientras hacíamos el disco que terminamos revolcándonos en la tierra. Así que decidimos cubrirnos con lodo y mostrar que las mujeres podían ser sexies sin vestirse de determinada manera. Sexies de un modo natural, y desnudas sin que fuera pornografía".

La tapa de *Cut* replica la foto de los Hombres Barro de Papúa Nueva Guinea que aparece en la de *Y*. Como las chicas de The Slits, The Pop Group también suspiraba pensando en una totalidad perdida que ellos se imaginaban había existido antes de los efectos debilitantes de la civilización. En "She Is Beyond Good and Evil", Stewart había declarado: "los valores occidentales no significan nada para ella". Durante su gira de 1979, el Animal Instincts Tour, la entrada en escena de The Pop Group era precedida por una grabación de tambores africanos y la banda, vía una entrevista en *Melody Maker*, había apelado a sus fans para que trajeran tambores y silbatos a los shows y los transformasen en ceremonias tribales. En otra nota, Gareth Sager dijo que las civilizaciones occidentales estaban enfermas porque, al estar "basadas en las ciudades", se encontraban desconectadas de los ciclos naturales,

mientras que en las tribus africanas la represión sencillamente no existía. Proponía abolir la escuela y gastar el dinero en ayudar a la gente a desadoctrinarse. La canción "Words Disobey Me" [Las palabras me desobedecen] daba a entender incluso que el enemigo podía ser el lenguaje mismo, que debajo de todas las capas de condicionamiento yacía, en cambio, un discurso puro, inarticulado, del corazón. "Speak the unspoken/ First words of a child [...] We don't need words/ Throw them away" [Di lo no dicho/ Las primeras palabras de un niño [...] No necesitamos palabras/ Tíralas a la basura], rogaba Stewart.

The Slits compartía esta idealización del buen salvaje y el puro instinto de The Pop Group, un cierto culto a la inocencia y a la intuición que a veces tomaba un matiz antiintelectual. Las dos bandas "se hicieron tan íntimas que éramos casi una tribu", dice Ari Up. Bruce Smith reemplazó a Budgie como baterista de The Slits y tocó en ambos sets cuando las dos bandas salieron de gira juntas por Europa. Había hasta endogamia tribal: Sager salía con Albertine; Sean Oliver (el último de los muchos bajistas de The Pop Group) y Pollitt tuvieron un niño; Bruce Smith se casó con Neneh Cherry, una amiga de Ari Up que se había unido a las chicas de The Slits como bailarina y corista. La fusión completa de ambas bandas en una sola tribu fue formalmente ungida en 1980, cuando, juntas, fundaron Y, su propio sello independiente, que sería administrado por el manager de The Pop Group, Dick O'Dell. Para este entonces, las integrantes de The Slits ya habían abandonado Island Records, y los miembros de The Pop Group habían cortado sus relaciones con Radar después de enterarse, horrorizados, de que la compañía matriz, WEA, estaba asociada al conglomerado Kinney, un grupo económico involucrado en el comercio de armas.

Fue este sentimiento de repugnancia creciente por el capitalismo de las grandes corporaciones y su contrapartida, el deseo de "pureza" en medio de un mundo corrupto, lo que inspiró el primer lanzamiento post-Radar de The Pop Group, el single "We Are All Prostitutes" [Todos somos prostitutas]. Musicalmente hablando, es su grabación más poderosa. La letra, sin embargo, abandonaba el delirio imagista de *Y* en pos de una crítica histriónica contra el consumismo, "la más bárbara de todas las religiones". Stewart advertía: "Our children shall rise up against us" [Nuestros hijos se alzarán contra nosotros]. The Pop Group parecía estar virando de un grupo de poetas gue-

rreros apasionados a una banda de agoreros puritanos. En entrevistas de esa época, Sager declaró que era frívolo estar "hablando de música" cuando ellos –The Pop Group, pero implícitamente también todas las bandas postpunk– podían y debían estar discutiendo "cosas externas", como la política, la actualidad, el hambre y la guerra. "La verdad es que no veo cuál es el punto de solo entretener, eso es puro escapismo", le dijo a *NME*. "El rock 'n' roll es una distracción de la realidad."

Los miembros de The Pop Group no estaban solos. Muchos músicos postpunk estaban dando pelea con canciones de protesta y montones de conciertos a beneficio. Rock Against Racism se transformó en el modelo para una multitud de empresas colectivas en pos de motivos varios, entre ellas, Rock Against Sexism, Rock Against Thatcher y Scrap the SUS, una campaña contra las leyes antivagabundeo del siglo XIX que aún permitían a la policía acosar a los jóvenes negros a su antojo aduciendo "conducta sospechosa". The Pop Group participó, entre muchos otros shows a beneficio, de Scrap the SUS y Benefit for the Cambodia Fund. "Regalábamos prácticamente todo el dinero que ganábamos en los shows haciendo tantos beneficios", dice Stewart. En determinado momento, The Pop Group tuvo que hacer un recital a beneficio *¡de ellos mismos!* ¡Porque se habían endeudado!

Aun así, algo de la insistencia vehemente de The Pop Group empezó a fastidiar a sus seguidores de antaño. La respuesta negativa definitiva llegó en marzo de 1980, tras la edición de un single compartido que juntaba "In the Beginning There Was Rhythm" de The Slits con "Where There's a Will" de The Pop Group. Ian Penman, de *NME*, se burló socarronamente de ellos llamándolos los "Baez de Bristol", en referencia a la santurrona *folkie* de los sesenta Joan Baez. El segundo disco de The Pop Group, *For How Much Longer Do We Tolerate Mass Murder?*, fue masivamente destrozado como pura propaganda política agitadora hipócrita y pretenciosa. La música seguía siendo intensa y, de hecho, el disco entero estaba más enfocado si se lo comparaba con *Y*, pero era difícil tener el estómago necesario para soportar el grosero dedo acusador de canciones como "Blind Faith". La banda parecía proceder metódicamente, como si estuviera tachando cuestiones en una lista ("Justice" lidiaba con la brutalidad policial, "How Much Longer" lidiaba con los crímenes de guerra de Nixon y Kissinger), y el viaje de culpa autoflagelante que el disco proponía no era para nada alentador. "There Are No Spectators" amonestaba a los políticamente no

comprometidos y a los pasivos declarando: "There is no neutral/ No one is innocent" [No hay nada neutral/ Nadie es inocente]. El disco estaba insoportablemente atado a los datos concretos, desde el sobre interno con su collage de recortes de diario que reportaban atrocidades tales como las de la República Democrática de Timor Oriental hasta las letras de canciones como "Feed the Hungry" [Alimenten a los hambrientos], pura estadística y denuncia espetadas de modo abrupto. Amedrentador y sermonero, *For How Much Longer* tenía tanta poesía como un panfleto radical de izquierda.

Para The Pop Group y, sobre todo, para Mark Stewart –que siempre fue el motor intelectual de la banda, su rata de biblioteca autodidacta–, el viraje hacia un modo de hablar directo y asertivo era solo la respuesta a las urgencias de la época. Thatcher había llegado al poder en mayo de 1979, conducida hasta allí por un giro político generalizado hacia la derecha. "Fue una época intensa, uno sentía que había algo que estaba a punto de comenzar", dice Stewart de la atmósfera apocalíptica de 1980. "Nunca sentí que la política fuera una cosa gris y deprimente. Cuando estábamos vociferando y despotricando era todo de corazón. Todo eso salió en medio de una velocidad frenética." Stewart había absorbido la música de The Last Poets, un grupo de negros musulmanes radicales que a veces reciben el crédito de haber inventado el rap y que para ese entonces ya se habían ocupado –en discos de principios de los setenta como *This Is Madness* y *Chastisement*– de azotar por igual tanto a los "diablos blancos" como a los contrarrevolucionarios negros. También había estado pasando tiempo con Linton Kwesi Johnson, con organizaciones como la Radical Alliance of Black Poets and Players y el colectivo reunido en torno a la publicación *Race Today*. No podría decirse que Linton Kwesi Johnson fuera alguien que midiera sus palabras: su himno antifascista "Fite Dem Back" juraba. "We gonna smash their brains in/ 'Cos they ain't got nuffink in 'em" [Vamos a romperles la cabeza/ Porque no tienen nada en ella]. Aunque pese a toda la jerga jamaiquina Johnson no era en realidad un rasta (de hecho, molestó a muchos jamaiquinos cuando se burló del rastafarianismo como una religión basada en la evasión de la realidad), su espeso *patois* y sus cadencias amenazantes cargaban las palabras, que en la página parecían más bien simplistas, de una potencia y una autoridad a las que Stewart aspiraba.

Para muchos bohemios británicos blancos, sin embargo, era precisamente el milenarismo místico del roots reggae –el imaginario rasta del "armagideon"

[Armagedón], el "crisus time" [tiempo de crisis], el castigo divino y la redención– lo que más resonaba con su propia sensación de exiliados internos. "Sentíamos que estábamos en el frente de batalla de Babylon", recuerda Vivien Goldman. "El rastafarianismo ofrecía este tejido de lo político, lo espiritual y lo apocalíptico, y ayudaba a que uno pudiera definir quiénes eran sus enemigos." Naturalmente, había cierta fricción entre el moderno liberalismo metropolitano y la moral y el chauvinismo sexual de Viejo Testamento de la cultura rasta, pero la mera fuerza edificante de la música barría con todas las posibles reservas. "Con la visión del mundo del roots reggae, la lógica era a menudo muy cuestionable, pero la sensación de elevación espiritual era innegable", dice Stewart. "Iba a los sound systems con amigos negros, y eran como gigantescas reuniones evangélicas; uno no podía conseguir ese tipo de energía en un recital de rock. Ese tipo de anhelo por un mundo mejor, ese cuestionamiento del sistema... Sencillamente, hacía que se me pusieran los pelos de punta."

Mientras Stewart sentía la atracción del reggae, admirando la manera en la que podía demoler Babylon a los gritos sin caer en la propaganda, los otros miembros de The Pop Group estaban siendo arrasados en la dirección contraria. Querían explorar más profundamente su lado free jazz. "No es que no estuviera de acuerdo con las cosas que decía Mark", recuerda Bruce Smith. "Solo estaba preocupado porque todo se estaba volviendo demasiado dogmático. Era como si Mark hubiera empezado a ver la música como un mero vehículo, como una plataforma para impartir mensajes." Stewart, por su lado, encontraba cada vez más "difícil cantar sobre cosas abstractas".

A lo largo de 1980, Stewart también se involucró cada vez más en la protesta organizada, dedicándose a trabajar tres meses en las oficinas de la Campaña para el Desarme Nuclear (CDN) ayudando a coordinar un gigantesco mitin antinuclear que habría de tener lugar en Trafalgar Square. Después de casi marchitarse por completo a principios de la década del setenta, el número de afiliados de la CDN había despuntado de golpe, acompañando la intensificación de los temores producto de la Guerra Fría tras la revolución iraní y la invasión soviética a Afganistán. Cuando en diciembre de 1979 la OTAN decidió instalar misiles de crucero estadounidenses en el Reino Unido, muchos británicos pasaron a estar convencidos de que su país se estaba convirtiendo en apenas más que una plataforma de lanzamiento norteamericana. La concentración en Trafalgar Square de octubre de 1980 fue la última vez que los integrantes de

The Pop Group tocaron juntos. "Presentamos una versión de 'Jerusalem' de William Blake porque quería hacer un llamado a las armas que tocara a todos los grupos generacionales que estaban presentes", recuerda Stewart. "Esa canción es un verdadero himno socialista, pero también es visionaria e idealista porque Blake es un verdadero profeta." Luego de este gran momento culminante –tocaron para 250.000 personas–, The Pop Group se desmoronó. "Una desintegración orgánica", dice Stewart. "No hubo mala voluntad de ninguna de las partes."

Mientras tanto, The Slits navegaba sin rumbo, con Ari Up sucumbiendo a un panteísmo místico de influencias rasta. "Solo veo al Creador en todo", le dijo a un entrevistador. Proponiendo cierto tipo de cosmología del ritmo, "In the Beginning There Was Rhythm" [Al principio era el Ritmo] veneraba a todos los patrones palpitantes que estructuran la realidad: "God is riddim [...] Riddim is roots and roots is riddim [...] SILENCE!/ Silence is a riddim too!" [Dios es ritmo [...] El ritmo es origen y el origen es ritmo [...] ¡SILENCIO!/ ¡El silencio también es un ritmo!]. Ella y Neneh Cherry habían descubierto los inicios de la escena hip-hop en un viaje a Nueva York, y fue escuchar rap por primera vez lo que inspiró el estilo percusivo, tipo cántico, de su voz en "In the Beginning There Was Rhythm". "Cada sonido que uno escucha es ritmo", explicó la cantante. "Coger es ritmo, y también lo es el planeta dando vueltas y cada paso y cada latido del corazón. El modo de abordaje de tu música es el modo en el que abordas tu vida... Ritmo y vida van juntos."

Como proyecto paralelo a The Slits, Ari Up formó New Age Steppers, una colaboración con el productor de dub Adrian Sherwood y sus músicos sesionistas, los Creation Rebel. Otro fanático blanco del reggae, Sherwood compartía un departamento ocupado con Ari y Neneh en Battersea. "Adrian era verdaderamente diligente", dice Ari. "Manejaba a varios artistas de música reggae y distribuía y vendía discos de reggae, los vendía desde la parte trasera de su camioneta; aprendió solo cómo ser ingeniero de grabación. Nos asociamos y a mí se me ocurrió el nombre New Age Steppers. 'Stepper' en el sentido en que se usa para nombrar a aquellos que bailan música reggae, y 'New Age' porque representaba el nuevo milenio." Editado la primera semana de 1981, el primer single de la banda, "Fade Away", incluye una de las mejores actuaciones vocales de Ari Up. Su fatalismo "confía en Jah" (los ávidos de poder y aquellos que solo piensan en el dinero "desaparecerán" todos, dejando solo

al dócil y al justo para que hereden la tierra), sin embargo, sonaba desconcertantemente pasivo, casi sugiriendo un retirada a la serenidad de tipo hippie.

Un tercer disco de The Slits, *Return of the Giant Slits*, hizo a la banda abandonar la escena independiente para firmar una vez más con otra discográfica grande, incluso aún más grande que Island: CBS. Influenciado por la música africana, Sun Ra y Don Cherry (el padre de Neneh y uno de los pioneros del jazz etnodélico), el experimentalismo difuso y discreto del disco cayó en un mercado hostil. En canciones como "Animal Space", el panteísmo de Ari Up tomó un giro eco-místico. "Earthbeat", por ejemplo, era un lamento para una Madre Tierra en extremo maltratada y dolida ("Even the leaves are wheezing/ Even the clouds are coughing" [Incluso las hojas jadean/ Incluso las nubes tosen]). Luego de que la banda finalmente se separara, la cantante huyó de Babylon (léase: el Primer Mundo industrial) en busca de cualquier refugio de naturaleza no dañada que pudiera encontrar. Saltando de la Jamaica rural a las selvas de Belice y Borneo (donde vivió junto a las tribus aborígenes locales), se convirtió en una verdadera madre de la tierra con una familia propia. Para otros en el entorno Slits/Pop Group, virar hacia la *world music* ya bastaba; los "ritmos de la resistencia" de África se transformaron en el nuevo roots reggae para una cierta rama del postpunk.

The Pop Group se desintegró en múltiples bandas. Maximum Joy y Pigbag estaban tras versiones ligeramente diferentes del funk. Pigbag, bajo la dirección de Simon Underwood y todavía asociada al sello de Dick O'Dell, Y Records, consiguió un enorme hit en el Reino Unido con "Papa's Got a Brand New Pigbag" y se convirtió en un *verdadero* "pop group" [grupo pop]. Bruce Smith y Gareth Sager, los *free jazzers* más fervientes de The Pop Group, formaron Rip Rig & Panic, así bautizada en honor a un viejo disco de Roland Kirk. Sazonaban sus entrevistas con jerga beatnik como "*cat*", "*dig*" y "*out there*", mientras que su música brincaba y jugueteaba en una extravagancia bufonesca. Rip Rig & Panic era básicamente The Pop Group sin el elemento reggae ni la política. "Sí, era *solo* la música", dice Smith. "Ni siquiera teníamos cantante. Sager y nuestro pianista, Mark Springer, canturreaban un poquito de tanto en tanto, pero en realidad no tuvimos voces propiamente hablando hasta que Neneh se nos unió un poco más tarde." En una entrevista de la primera época, con The Pop Group apenas separado, Sager denostó de modo indirecto a su ex camarada Stewart diciendo: "Definitivamente, es

tiempo de quitarse a los llorones de encima. Me gustan los *cats* que se quejan, pero que al mismo tiempo dicen 'sí'".

Stewart, mientras tanto, desarrolló una relación con Adrian Sherwood y los músicos que estaban asociados a su sello On-U. Cantó en el primer disco de New Age Steppers y luego hizo su debut solista en octubre de 1982, con una versión esta vez sí completamente lograda del himno inglés que The Pop Group hubiera masacrado en Trafalgar Square algunos años antes. Producido por Sherwood y mezclando oleadas de órgano tipo iglesia con los bajos estremecedores del dub, el "Jerusalem" de Stewart une la visión de Blake, esa de Albión como tierra prometida, con el Sión del sueño rasta. Su proclama "I shall not cease from mental fight nor shall my sword sleep at my side/ 'Til we have built Jerusalem in England's green and pleasant land" [No cesaré en mi combate mental ni dormirá mi espada a mi lado/ Hasta que hayamos construido Jerusalén en la verde y dulce tierra de Inglaterra] era una declaración de objetivos para la carrera de Stewart como guerrero cultural. Asombrosamente, Stewart sigue demoliendo Babylon a los gritos casi treinta años más tarde.



CAPÍTULO 4

ENTRETENIMIENTO MILITANTE:

GANG OF FOUR, THE MEKONS Y LA ESCENA DE LEEDS

En Gran Bretaña, la década del setenta se sintió como una sola gran crisis. Había huelgas continuas, cortes de luz masivos, saqueos a los supermercados a manos de amas de casa desesperadas, una tasa de criminalidad creciente, protestas estudiantiles y constantes disturbios en respuesta a una policía racista. El fascismo resurgió en las calles de las grandes ciudades y la campaña terrorista del IRA se extendió fuera de Ulster, afectando a todo el Reino Unido con atentados en pubs y asesinatos políticos. El reino estaba desunido, hirviendo de resentimiento. Algunos lamentaban la pérdida del rol imperial de la nación y retrocedían ante la realidad multicultural de la Gran Bretaña moderna. Otros, mientras tanto, presionaban a favor de la revolución, interpretando cada uno de los logros de las huelgas sindicales como una nueva victoria de los trabajadores en su cruzada por acercarse un poquito más al Día Glorioso.

Para mediados de los años setenta, los sindicatos estaban en la cima absoluta de su poder. Sus filas exigían, de modo por completo comprensible, aumentos salariales que siguieran el ritmo a una inflación desbocada; lamentablemente, esto solo hacía que los precios aumentaran aún más rápido y el país pareciera estar aún más fuera de control. Usando todas y cada una de sus armas –huelgas por solidaridad con otras causas, piquetes–, los sindicatos consiguieron derrocar al gobierno conservador en 1974. Durante los años de gobierno

laborista que siguieron, muchos sintieron que el primer ministro Jim Callaghan de hecho compartía el ejercicio del poder con el Trades Union Congress, el congreso que reunía a la gran mayoría de los sindicatos británicos. Tomaba impulso una inevitable reacción de la derecha. La gente especulaba acerca de golpes supuestamente tramados por los militares y murmuraba acerca de ejércitos privados comandados por brigadieres retirados que entrenaban en los campos ingleses al abrigo de las penumbras. También aparecieron múltiples grupos de presión legítimos, como la Middle Class Association y la National Association for Freedom, ambas abocadas a apaciguar a los sindicatos, resistirse a la "decadencia de los valores morales" y volver a ubicar la palabra "Gran" en el lugar que le correspondía delante de "Bretaña".

En medio de este contexto polarizado, la decisión de un grupo de estudiantes de la Universidad de Leeds de bautizar a su banda como Gang of Four [La Pandilla de los Cuatro] era sin lugar a duda un gesto provocativo. El nombre era un modo peyorativo de referirse a los cuatro líderes máximos de la Revolución Cultural China que habían gobernado el país hasta apenas después de la muerte de Mao en septiembre de 1976, cuando fueron arrestados por el nuevo premier de la República Popular.

La Revolución Cultural de 1965-1968 –el maoísmo en su pico más radical e intransigentemente antiburgués– estaba todavía fresca en la memoria colectiva. En 1977, por ejemplo, uno todavía podía encontrar grupos maoístas activos en muchos de los campus del Reino Unido. Los futuros integrantes de Gang of Four no eran de hecho maoístas –ni siquiera eran, para el caso, miembros afiliados del Partido Comunista–, pero sí eran, con toda seguridad, producto de la cultura universitaria de izquierda de los años setenta, aún más signada por la militancia estudiantil que aquella de la década anterior. Tanto en Leeds como en todas las demás universidades del Reino Unido, los estudiantes inflaban las filas de grupos trotskistas como el International Marxist Group y el Socialist Workers Party, y se unían a los piquetes montados por los mineros y los estibadores en huelga.

Mientras los activistas comprometidos repetían la línea del Partido cual si fuera un libro de texto, había asimismo otra cultura académica de izquierda, más difusa, que se organizaba alrededor de un acercamiento más libre y ecléctico a la teoría radical. Esta corriente autodidacta y "progre" se alimentaba de libros de bolsillo usados y guías para principiantes sobre los pensa-

dores clave del siglo XX, todo el panteón neomarxista –Gramsci, Lukács, Benjamin, Adorno, Althusser– incluido. *Leaving the 20th Century*, una atractiva antología delgada y de color verde de textos y gráficas situacionistas, era *el* objeto fetiche "chic-radical" del momento. Fusionando sistemas de pensamiento por lo general incompatibles, los compuestos resultantes no tenían rigor teórico alguno, ni desde el austero punto de vista de los académicos serios ni desde la rigidez de la posición de los ideólogos. En el ámbito de la música rock, no obstante, apenas un poquito de rigor es vigorizante y estimulante; demasiado rigor es sencillamente *rigidez*, por supuesto, pero Gang of Four se las ingenió para dar con el equilibrio justo. En la gran tradición del art rock británico, la teoría ayudó a Gang of Four a dar con el tipo de invenciones conceptuales de las que las bandas que evolucionaron más orgánicamente nunca fueron capaces.

El Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Leeds, que fue el responsable de engendrar tanto a Gang of Four como a sus bandas gemelas The Mekons y Delta 5, animaba este tipo de enfoque conceptual. Se consideraba que la teoría estaba inseparablemente entrelazada con la práctica artística. T.J. Clark, el director del departamento, había sido uno de los miembros del breve capítulo británico de la Internacional Situacionista. Terry Atkinson, el tutor del estudio de pintura que se paseaba entre los estudiantes discutiendo sus trabajos, alguna vez había formado parte del ultra riguroso colectivo Art and Language. Echando mano al marxismo y a la teoría estética dura, Art and Language creaba obras que combinaban materiales visuales y texto (pósters políticos, filosofía, incluso partituras musicales) y, por algún tiempo, hasta abandonó por completo la producción artística en pos de la crítica. Tom Greenhalgh, de The Mekons, disfrutaba del enfoque sarcástico y combativo de Art and Language; le divertía la manera en la que sus integrantes denostaban a otros críticos por ser "confusos y vagos y promover la mística del Arte". Absorbiendo esta sensibilidad, The Mekons y Gang of Four crearían una especie de meta-rock, un rock radicalmente autocrítico y alerta.

Leeds de hecho tenía una cantidad inusitada de estudiantes de arte. Además de la universidad propiamente dicha, cuenta Greenhalgh, "el Politécnico de Leeds tenía su propio departamento de arte, que era excelente; allí estaban pasando muchas cosas alrededor del arte performativo y el video. Y también estaba el Leeds College of Art". Considérense todos los estudiantes de Leeds que

no eran alumnos de las escuelas de arte y uno tenía la receta perfecta para una tensión sociedad-universidad considerable. "Era una ciudad de clase trabajadora del norte del país con un puñado de estudiantes –la mayoría de ellos no nacidos en Yorkshire– tirados en el medio", dice Hugo Burnham, el baterista de Gang of Four. "'¡Malditos estudiantes!' era una expresión que uno escuchaba bastante seguido."

La tensión aumentó a causa de la percepción –no del todo infundada– de que los estudiantes se la pasaban vagueando todo el día gracias a las becas universitarias cortesía del gobierno y emborrachándose todas las noches con cerveza baratísima, también subsidiada, en sus bares de universitarios. Mientras tanto, la gente común y corriente trabajaba duro o, cada vez más y aún peor, subsistía con exiguos subsidios de desempleo. En las zonas industriales de Yorkshire, al tiempo que se iniciaba el declive de las industrias pesadas tradicionales, los índices de desocupación crecieron más del doble entre 1973 y 1978. A medida que las expectativas de los habitantes locales más jóvenes se estrechaban, la extrema derecha se fortalecía. Leeds se convirtió en el baluarte boreal del criptofascista National Front y en el hogar de organizaciones explícitamente neonazis y decididamente activas como el British Movement y la League of St. George. "En nuestro primer recital hubo un grupo de skinheads que vino buscando pelea", recuerda Burnham. "El clima se puso realmente feo. Los skins estaban insultando a Andy Gill y entonces él golpeó a uno de ellos en la cara con su guitarra." Irónicamente, Burnham, con su cabeza rapada, a menudo era confundido con un skinhead. "Me veían ahí, con el pelo corto, mis borceguíes Doc Martens y mis tiradores, y se me acercaban y me preguntaban si me gustaba Screwdriver, la banda de punk oi!."

Burnham, en realidad, estaba estudiando dramaturgia en la Universidad de Leeds, indeciso entre intentar montar un grupo de teatro radical o jugar al rugby, un deporte que le sentaba a su baja altura y su contextura fornida. "Me sentí atraído hacia este grupo de bebedores de la Escuela de Bellas Artes, parecían ser la gente más interesante que había por ahí en aquel entonces." El centro de la escena era un pub llamado The Fenton, estratégicamente ubicado a mitad de camino entre la universidad y el politécnico. Un lugar de reunión para radicales e inconformistas ya bien establecido, sus clientes eran una mezcla de varias generaciones de bohemios: reliquias barbudas de los años sesenta, gays, anarquistas y "la nueva camada", con sus chaquetas de cuero y sus

borceguíes Doc Martens. "Siempre estaba repleto, la gente toda amontonada y todo el mundo de fiesta", recuerda Greenhalgh. Fueron tanto el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Leeds como la agitación argumentativa teñida de cerveza de The Fenton los que dieron forma a Gang of Four y The Mekons.

Gang of Four se alimentaba de la fricción. "Andy había llegado a dominar a la perfección el arte del agravio", dice Burnham. "Te sacaba de las casillas. Uno consigue hacerse una idea de eso escuchando el modo en el que toca la guitarra, es súper espinoso." Siguiendo el estilo dentado y entrecortado de las guitarras rítmicas –que funcionaban como guitarras líderes– de Wilko Johnson en Dr. Feelgood, Gill hacía saltar duras armonías y un funk astillado que provocaban que el oyente se encogiera de miedo ante las esquirlas que salían disparadas de los bafles.

Era su amor por Dr. Feelgood –su sonido despojado, su aura de violencia apenas contenida–, de hecho lo que unía a Gill, a Burnham y a Jon King, el cantante de Gang of Four. Sin embargo, en algún momento entre su primer recital, en mayo de 1977, y su primer disco, el EP *Damaged Goods*, de octubre de 1978, ocurrió una transformación drástica. Reclutado a través de un anuncio que apelaba a los mismos términos con los que Dr. Feelgood se describía a sí misma ("una banda de *rivvum & blues* rápido"), el bajista Dave Allen empujó finalmente a Gang of Four hacia el punk funk. Músico consumado que ya había trabajado como sesionista, Allen ansiaba tener la posibilidad de hacer música "como Stevie Wonder pero heavy" desde antes de entrar a Gang of Four. A cambio de esto, el resto de la banda entrenó a su nuevo bajista para que tocara menos, usando, de acuerdo a Burnham, solo "un cuarto de las notas que sabía tocar". Gang of Four mantenía su música austera y severa. Andy Gill evitaba los efectos que espesaban el sonido, como el *fuzz* y la distorsión, y Burnham le huía a los platillos estridentes. Todo lo que evitaban definía el estilo de la banda tanto como sus elecciones afirmativas. "En vez de solos de guitarra teníamos anti-solos, momentos en los que sencillamente parabas de tocar y simplemente dejabas un agujero", dice Gill. El tejido mismo del sonido de la banda era abrasadoramente diferente. Los amplificadores valvulares estaban prohibidos, dice Gill. "Hoy todo guitarrista quiere un amplificador valvular; los amplificadores valvulares son el prerrequisito para un sonido rock 'gordo', para ese 'calor' del que la gente habla. Yo tenía amplificadores a tran-

sistores: un sonido más crispado y limpio, más frío. Gang of Four estaba en contra del 'calor'."

La banda también evitaba el fragor de la espontaneidad del rock, esa soltura intuitiva de dejar que las canciones emergieran "orgánicamente" a partir de zapadas. "Nada de zapar; ese era nuestro único fascismo", dice Gill. "Todo estaba pensado de antemano." Burnham le encontraba la vuelta a partes de batería totalmente extrañas que invertían o frustraban los movimientos rítmicos tradicionales del rock, como el mecánico rulo de batería de "Love Like Anthrax" o lo que el propio Burnham llama el "continuo flujo de la batería en 'Guns Before Butter', que suena como si alguien estuviera cayendo por las escaleras". En vez de apilar los instrumentos para conseguir una pared de sonido de muchas capas, Gang of Four le daba a cada instrumento espacio para respirar. Guitarra, bajo y batería existían más o menos en pie de igualdad. En sus canciones más electrizantes –el paroxismo tirante y geométrico de "Natural's Not In It", por ejemplo–, *todo* funcionaba como ritmo, exactamente igual que en el funk de James Brown.

Este equilibrio igualitario entre todos los músicos encarnaba las creencias colectivistas de la banda. "Es música democrática, no tenemos esa cosa de la 'estrella'", declaró Jon King. Dave Allen insistía: "Gang of Four no cree en el individuo, y creemos que cualquier cosa que uno haga es 'política', con *p* minúscula". Estos ideales permeaban cada aspecto de la existencia de la banda, desde el modo en el que componían (componían los cuatro juntos) hasta la división en cuatro de los derechos de autor y los intensos debates constantes acerca de cuestiones tanto internas como externas al grupo. A excepción de los *roadies*, que cobraban *el doble* cuando estaban de gira, cada miembro de la banda y su entorno recibía, además, el mismo salario (treinta libras).

Al principio, The Mekons solo era una extensión de este colectivo intempestivo. "Aunque sin tener papel membretado alguno que lo probara, Gang of Four y The Mekons eran virtualmente una cooperativa que compartía equipos y sala de ensayo", dice Burnham. "Hacíamos fechas juntos y nos turnábamos para cerrar los shows." La versión del rock democratizado de The Mekons no era exactamente la misma que la de Gang of Four, sin embargo. Era menos disciplinada y menos tensa, más caótica y desprolija. El guitarrista Kevin Lycett listó los principios fundantes de la banda: "que cualquiera podía hacerlo; que no queríamos ser estrellas; que no éramos una banda formada en tanto tal, que

cualquiera podía sumarse y que los instrumentos se intercambiarían a antojo; que no habría distancia alguna entre la audiencia y la banda; que no éramos especiales". Mark White, otro de los miembros fundadores, nunca había tocado el bajo y, en la primera zapada de la banda, usó una llave como púa. Lycett tocaba una guitarra usada por completo maltrecha que solo le había costado diez libras. Mezclando eufóricamente informalidad e ineptitud, los primeros recitales de The Mekons eran un "completo caos art noise", recuerda Burnham. "Abrieron el segundo show de Gang of Four y pusieron un sillón en el escenario para representar una nave espacial. Le habían pintado la palabra 'nave espacial' encima. Fue una genialidad absoluta." Las letras, leídas de un pedazo de papel, degeneraban en un farfulleo improvisado. Los amigos de la banda se paseaban por arriba y por abajo del escenario. En otro show, el set entero se desintegró de modo extraño porque alguien había escrito –sin querer– una lista de temas distinta para cada miembro de la banda.

Tomándose aún más seriamente que los integrantes de Swell Maps el ideal punk de que "cualquiera puede hacerlo", The Mekons no debería haber llegado a ningún lado. Sorprendentemente, sin embargo, para su segundo show ya tenían un contrato discográfico. Estaban abriendo para la banda escocesa de pop-punk The Rezillos en el F-Club, el club new wave más importante de Leeds. Bob Last estaba entre la audiencia y decidió que The Mekons era la banda perfecta para lanzar su sello, Fast Product, que para ese entonces todavía era una marca sin producto que la completase. Un tanto molestos por haber sido tan raudamente rebasados por sus supuestamente menos serios camaradas, los miembros de Gang of Four enseguida se aplacaron cuando firmaron contrato, también ellos, con Fast Product.

Un pandemónium de guitarras crudas y baterías cavernícolas, "Never Been in a Riot", el single debut de The Mekons, era un argumento sonoro a favor de la proposición que afirmaba que el rock, en palabras de Mary Harron, de *Melody Maker*, "es el único tipo de música que, en realidad, pueden hacer *mejor* aquellos que no saben tocar sus instrumentos que aquellos que sí". Al principio, de cualquier manera, no todo el mundo compró el argumento. Rough Trade, de hecho, no lo compró *literalmente*, negándose a recibir copias del single y diciendo que sencillamente era demasiado malo. "Apenas más tarde, sin embargo, se transformó en el Single de la Semana en *NME*", recuerda Last. "Y *todo el mundo*, incluyendo a Rough Trade, lo quería."

La bendición de *NME* era aún más significativa porque venía de parte del *punk rocker* residente del semanario, Tony Parsons, que consideró la letra de "Never Been in a Riot" [Nunca he estado en un disturbio] como una sátira iluminada de la postura "peleador callejero" de The Clash ("White Riot", la alusión a las "ametralladoras Sten en Knightsbridge" en "1977", etcétera). De acuerdo con Greenhalgh, la canción está más cerca de ser algo así como una admisión de vulnerabilidad. "Que uno podría estar en un disturbio y estar asustado. Ser sincero respecto de ese tipo de debilidad en vez de intentar simular una valentía y una dureza que no existen." Todo esto era parte del proyecto modesto y humanizante de The Mekons: una negación taxativa a ser megaestrellas míticas. Más tarde, todavía en 1978, Tony Parsons entrevistó a la banda como parte de una nota especial de *NME* sobre la escena de Leeds. Coherente con sus ideales, The Mekons insistió en que "nada de fotos ni apellidos. ¡No queremos presentarnos como *personalidades individuales*!". Dice Greenhalgh: "Como no queríamos que *NME* publicara fotos nuestras, hicimos esta criatura, una marioneta, y le colgamos una guitarra". De todos modos, el fotógrafo Steve Dixon les robó una instantánea.

Mientras The Mekons volteaba tanto al lenguaje melodramático del rock tradicional como a su sucesor punk (el artilugio del "guitarrista como guerrillero" de The Clash), Gang of Four se había ido haciendo gradualmente de una reputación como un cierto nuevo The Clash mejorado, punk político agitador con un fundamento más o menos decente en la teoría. "Damage Goods", el título del tema que le daba nombre a su primer EP, mostraba que la banda había hecho su tarea marxista y conocía cosas como el "fetichismo de la mercancía" y la "reificación". "Damage Goods" usa el lenguaje del comercio y la industria como un prisma que ofrece percepciones desconcertantes respecto de las cuestiones del corazón. Con un ingenio oscuro, la canción narra una separación en términos de reembolsos y costos emocionales: "Open the till/ Give me the change you said would do me good [...] You said you're cheap but you're too much" [Abre la caja/ Dame el vuelto que dijiste me haría bien [...] Dijiste ser barata pero eres demasiado].

El otro tema destacado del EP, "Love Like Anthrax", era una disección del romance todavía más despiadadamente fría. A decir verdad, la música ya era lo bastante alienante por sí sola. "Está ese beat de batería rarísimo y completamente robótico junto a esa extraña línea de bajo que no es más que un loop

de dos notas, o sea que tanto el acento de la batería como el del bajo caen de lleno y exclusivamente en el lugar menos esperado", explica Gill. "Y encima de todo eso entra mi guitarra haciendo un ruido improvisado y por completo aleatorio." La cacofonía huracanada de Gill no tenía nada que ver ni con los maremotos de ruido blanco de The Velvet Underground ni con el uso orgiástico pero a la vez controlado que Hendrix hacía del acople para ensuciar las líneas melódicas. En la tradición romántica del rock, el acople siempre había significado, típicamente, ser engullido por el océano, una extática avalancha de olvido dionisíaco. En manos de Gill, sin embargo, solo sonaba como una migraña, lo que le calzaba a la temática de "Love Like Anthrax" (el amor como una fiebre cerebral debilitante, algo de lo que cualquier persona racional huiría como de la peste) a la perfección. En la letra, King se queja de sentirse como "un escarabajo dado vuelta". Está paralizado y literalmente vaciado, con todos sus pensamientos enamorados chorreando "como orina" por la alcantarilla.

"Love Like Anthrax" está construida como si fuera cierto tipo de dueto estereofónico brechtiano. Mientras King llora el lamento del amante herido desde un parlante, Gill recita detalles áridos como el desierto acerca del proceso de grabación desde el otro. Burnham una vez comparó "Love Like Anthrax" con las técnicas de pantalla partida que Godard usó en *Número dos*, la película de 1975 en la que la vida diaria de una familia francesa de clase obrera se yuxtapone con escenas más disonantes, más privadas, de esos mismos personajes. Gill y King dirigieron el cineclub estudiantil de la Universidad de Leeds, por lo que deben de haber estado familiarizados con el trabajo de Godard: los medios de producción expuestos de modo deliberado (como la claqueta que se cruza velozmente de tanto en tanto en *La Chinoise*); la desarticulación (errores de continuidad, igualaciones de línea de visión incorrectas, *jump cuts*, falta de congruencia entre las imágenes y el sonido); los personajes atravesando la "cuarta pared" para dirigirse a la audiencia; todos esos tics estilísticos diseñados para hacer que el espectador tome conciencia del cine como artefacto y artilugio. Gang of Four y Godard mantenían ambos una actitud recelosa y alerta respecto de las seducciones de sus respectivas formas de arte. Godard describía el cine como "el fraude más hermoso del mundo" y veía sus películas como una forma de crítica activa. Colaborador de los *Cahiers du Cinéma* por mucho tiempo, escribió: "Sigo siendo un crítico tanto como siempre lo he sido. La única diferencia es que ahora, en vez de escribir crítica, la filmo". Tanto Godard

como Gang of Four se vieron inevitablemente forzados a enfrentar acusaciones similares de parte de los tradicionalistas: demasiado concepto y demasiada teoría; falta de emoción, de sensualidad, de "calor".

Detrás del director/provocador y de la banda de funk política y agitadora yacía una fuente en común: el teatro antinaturalista y descaradamente didáctico de Bertolt Brecht. Lo que Brecht llamaba "teatro épico" confrontaba al espectador con una realidad arbitraria y absurda. En vez de sentir que los infortunios del protagonista estaban en consonancia con la naturaleza ya decretada de la realidad (y, por lo tanto, como ocurre en la tragedia, que eran de algún modo nobles), se suponía que uno debía sentir que "los padecimientos de [el protagonista] me consternan, porque son innecesarios". Los "efectos de alienación" de Brecht dislocaban al espectador en relación con sus propias "reacciones naturales", tajeando el supuesto realismo, para ofrecer en cambio un atisbo de las estructuras profundas que organizan nuestras vidas. Por lo demás, el imperativo de Brecht –"lo que es 'natural' tiene que tener la fuerza de lo que alarma"– estaba a su vez en sintonía con la obra de otro pensador marxista, Antonio Gramsci, cuyo trabajo estaba siendo redescubierto en los años setenta. De acuerdo con este último, la clase dominante ejercía la "hegemonía" haciendo que los modos en que funciona el mundo parezcan mero "sentido común". La crítica radical, afirmaba Gramsci, debía desenmascarar cada pedacito aparentemente obvio y autoevidente de sentido común como algo construido por la mano del hombre, como una "verdad" construida para servir a los intereses de alguien.

Fanático de Brecht hasta el punto de tener su foto pegada en una de las paredes de su departamento de Edimburgo, Bob Last incorporó efectos de alienación en el arte de tapa de *Damage Goods*. "La banda me envió una carta que era súper precisa respecto de lo que quería en la tapa", dice. Dentro del sobre, junto con la carta, había un recorte de diario con una fotografía de una torera y un toro acompañada de un diálogo. La torera explica: "Los dos estamos en el negocio del espectáculo, ¿sabes? Tenemos que darle a la audiencia lo que quiere. No me gusta hacer esto, pero así gano el doble de lo que ganaría si tuviera un trabajo de oficina cualquiera". El toro responde con un gruñido: "Creo que a la corta o a la larga todos tenemos que hacernos cargo de nuestras propias acciones". Al final, Last ignoró los deseos de Gang of Four y diseñó otra tapa, pero reprodujo la carta y el trozo de diario mal cortado en

la parte trasera del sobre interno. "No podría decirse que a la banda le encantó que hiciera eso", recuerda Last. "Pero estoy seguro de que supieron reconocer que, en tanto se suponía que estaban interesados en la deconstrucción, ¡esto era un gesto irrefutable!"

Editado en el otoño de 1978, *Damaged Goods* fue recibido como un descubrimiento mayúsculo. Aquí había una banda que había hallado una manera completamente nueva de sortear el espinoso desafío de incluir la política en el rock. Abrasivos pero accesibles, los Gang of Four conseguían evitar tanto la protesta sermoneadora al estilo de Tom Robinson como el didactismo intimidatorio de los vanguardistas como Henry Cow. La forma era tan radical como el contenido y, así y todo, *rockeaba*. Hasta se podía bailar.

Después de *Damaged Goods*, los miembros de Gang of Four, animados por el propio Last, tomaron la controvertida decisión de abandonar la escena independiente para firmar con una compañía discográfica grande. Dado el impulso propagandístico de la banda, la idea de llegar al mayor número de personas posible tenía sentido. También estaba a tono con una de las temáticas centrales del grupo, el entretenimiento. Era mucho más provocativo intensificar las contradicciones implícitas del caso pasando a operar justo en el centro de la industria del entretenimiento del rock. Mientras otras bandas políticamente comprometidas se rasgaban las vestiduras angustiadas por la sola posibilidad de quedar vinculas a conglomerados multinacionales, Andy Gill y sus camaradas sentían que el sueño de The Pop Group y The Slits de "escapar de Babylon era una estupidez retorcida, por mucho que nos gustaran ambas bandas. Para nosotros el punto era *no* ser 'puros'. Las canciones de Gang of Four se trataban muy a menudo de la imposibilidad de tener 'las manos limpias'. Sencillamente, no podía ser parte de nuestra agenda trabajar para un sello de verdad independiente, como si tal cosa fuera siquiera posible". Aunque Gang of Four fue cortejada por varias discográficas importantes, fue EMI la que resultó elegida, precisamente a causa de su tamaño monolítico y su imagen gris. Junto con su aparato de distribución de alcance mundial, EMI les ofrecía un sorprendente nivel de control creativo. De acuerdo con Gill, su trato con EMI era casi un arreglo de "producción y licencia": Gang of Four entregaba las cintas con el álbum ya terminado, que también había sido producido por ellos mismos. La banda diseñaba asimismo sus tapas, sus pósters, sus anuncios de prensa y sus parches.

El segundo single de The Mekons para Fast Product, el éxito indie "Where Were You?", se editó hacia finales de 1978 y enseguida agotó su primera tirada de 27.500 copias. Igual que Gang of Four, de todos modos, The Mekons también sería eventualmente persuadida por su propio sello de ascender a las ligas mayores y firmar con Virgin. "Bob Last nos convenció de que el mero hecho de firmar con un sello independiente no conllevaba superioridad moral alguna", dice Greenhalgh. Emboscados por el éxito, The Mekons tenía, involuntariamente, una verdadera carrera profesional entre las manos; su nivel de actividad en vivo había alcanzado tal grado de ajetreo que, de hecho, necesitaba el tipo de financiamiento que solo una compañía discográfica grande podía proveer. El ascenso de la banda alcanzó su punto más alto en marzo de 1979, cuando formaron parte de lo que las publicaciones musicales apodaron (medio en chiste, medio en serio) "el recital del siglo": una exhibición/presentación de "música nueva" en el Lyceum Theatre de Londres que incluía a Gang of Four y a una tercera banda de Fast Product, The Human League, más The Fall y Stiff Little Fingers. No mucho después de este show, no obstante, el intento de The Mekons de infiltrarse en el *mainstream* dejaría de salir de acuerdo a lo esperado.

El éxito masivo en realidad no terminaba de sentarle del todo bien a una banda armada alrededor del encanto de lo amateur. Grabado en The Manor, el prestigioso estudio de Virgin, *The Quality of Mercy Is Not Strnen*, el primer LP de The Mekons, terminó sonando sin vida. Para finales de 1979, el grupo parecía estar irremediablemente confundido; en las entrevistas, negaban de modo tajante el hecho de haber pretendido hacer de la ineptitud una virtud ("siempre intentamos desesperadamente tocar bien", le dijo Greenhalgh a *Melody Maker*). Aunque la banda fue abandonando de forma gradual sus poco prácticos principios de antaño (nada de fotos, nada de culto a la personalidad), así y todo, sus miembros eran al mismo tiempo demasiado humildes como para aprovechar las posibilidades de la fama. "Cuando empezamos, la única razón de ser de toda nuestra existencia como banda era que habíamos hecho este disco horrible que nunca debería haber sido un disco, pero lo fue", dijo Greenhalgh. "Y éramos una banda que nunca debería haber sido una banda, pero lo fue. Ahora estamos en un momento en el que ese tipo de razones para existir son meramente irrelevantes. Así que se trata de preguntarnos, ¿entonces qué somos en realidad?" Pasarían cinco años antes de que The Mekons

descubriera un nuevo y brillante propósito para existir, todo esto tras un doloroso proceso intermitente de reinvención.

Mientras The Mekons se esforzaba por promocionar *The Quality of Mercy Is Not Strnen*, Gang of Four lanzaba su primer single editado por una discográfica grande, "At Home He Feels Like a Tourist". La letra criticaba lateralmente al esparcimiento y el entretenimiento como sustitutos de la verdadera satisfacción y la verdadera estimulación. Oscura líricamente hablando, la canción era, en términos sonoros, lo más cruelmente austero y convincente de Gang of Four hasta el momento. La guitarra explosiva de Gill tajeaba el tejido robótico/hipnótico de la batería y el bajo, que sonaban, en palabras de Jon King, como "música disco perversa". "At Home He Feels Like a Tourist" incluía, sin embargo, un verso *acerca* de las discotecas que, de hecho, habría de costarle su primer revés a la banda. Empujado por una rotación constante en la programación nocturna de Radio One, el single alcanzó los últimos puestos del Top 75 del Reino Unido, motivo por el cual Gang of Four fue invitada a aparecer en *Top of the Pops*, una oportunidad de oro para entrar en el corazón de la cultura de masas. La exposición ante una audiencia de diez millones de personas aseguraba casi por completo que el single saldría disparado hasta el Top 30 una semana más tarde. Pero, el día del programa, los productores objetaron la línea "the rubbers you hide in your top left pocket" [los forros que escondes en el bolsillo izquierdo de tu chaqueta], línea que era parte de un verso que trataba acerca de las discotecas y su manera de hacer dinero vendiendo sexo o, al menos, su promesa. Gang of Four ofreció cambiar el ordinario término callejero que hacía referencia a los preservativos [rubbers] por algo más neutral y ambiguo como "packets" [gomas]. *Top of the Pops* insistió en que la palabra original fuera reemplazada por "rubbish" [basura], porque con "packets" el cambio se notaba demasiado y no querían que nadie sospechase que había habido censura. Después de un debate agotador, todo a minutos de que la cinta empezara a correr y la banda tuviera que salir a escena, Gang of Four se negó.

De todas formas, "At Home He Feels Like a Tourist" siguió subiendo en los charts y *Top of the Pops* volvió a invitar a la banda, aunque manteniendo las mismas condiciones. "Decidimos morir en la nuestra", dice Burnham. "Estuvimos todos juntos y de acuerdo en esa decisión, y se sintió genial. Pero, visto en retrospectiva, negarnos a aparecer en *Top of the Pops* básicamente mató

nuestra carrera." Burnham está convencido de que el single se hubiese disparado hasta el Top 30 después de la enérgica presentación de la banda en televisión. "Y además, no hubiésemos perdido el apoyo de un número importante de personas en EMI, que fue lo que nos pasó. ¡La cara de exasperación del tipo del Departamento de Promoción cuando le dijimos que no íbamos a ir a *Top of the Pops*!"

Aunque *Entertainment!*, su primer LP, fue relativamente bien recibido por la crítica y vendió una cantidad razonable de copias, para los propios estándares de Gang of Four y considerando su ambición de infiltrarse en el *mainstream* el disco fue una intervención que no había conseguido cumplir con las expectativas. Considerado como un objeto artístico en sí mismo (y habida cuenta de su impacto a largo plazo), *Entertainment!* fue cualquier cosa menos un fracaso. Una de las obras maestras definitorias del postpunk, todos y cada uno de los aspectos del disco (la letra, la música, el arte de tapa –esa famosa imagen del indio engañado dándose un apretón de manos con el cowboy que no puede esperar a explotarlo–) están perfectamente alineados. El mero sonido del disco –sobrio, chato, al mismo tiempo provocador y distante– se destacaba. *Entertainment!*, con su sonido en extremo "seco" (en el sentido técnico de los ingenieros de sonido: "nada de reverb, baterías sin brillo", dice Burnham), rompió con todas las convenciones respecto de cómo había que grabar música rock. No había intento alguno de capturar el sonido en vivo de la banda, ni un solo gesto que indicara la intención de simular el sonido de una música que estaba siendo tocada en un espacio acústico real. "Visto en retrospectiva, hubiese sido lindo poder escuchar esas canciones grabadas de modo tal que sonaran más fieles a nuestro sonido en vivo", dice Burnham. Pero es precisamente eso lo que fue parte del logro de *Entertainment!*, su efecto de alienación. *Entertainment!* era un artefacto de estudio, una construcción a sangre fría.

Entertainment! también era "seco" en términos emocionales: usaba el escalpelo del análisis marxista para diseccionar las mistificaciones del amor, la "democracia capitalista" y el propio rock 'n' roll. Las canciones retrataban relaciones y situaciones de manera esquemática. Aunque Jon King solía cantar en primera persona, había un elemento de despersonalización, una cierta sensación de que los protagonistas de las canciones eran movidos por fuerzas sociales impersonales. Como sugirió Greil Marcus, uno de los primeros defensores de la banda, los personajes de sus canciones muchas veces parecían estar

a punto de liberarse de la "falsa conciencia" y aprehender las realidades estructurales que gobernaban sus existencias, pero, al final, nunca lo conseguían del todo. Y así "Contract", uno de los temas más perturbadores del disco, redefine el matrimonio en términos de un arreglo de negocios, "un contrato de interés mutuo". La canción se desplaza de los pormenores de una asociación disfuncional –desacuerdos, sexo decepcionante– a la naturaleza guionada del conflicto de la pareja infelizmente casada: "These social dreams/ Put in practice in the bedroom/ Is this so private?/ Our struggle in the bedroom" [Todos estos sueños sociales/ Puestos en práctica en el dormitorio/ ¿Son en verdad tan privados?/ Nuestros problemas en el dormitorio]. Retrocediendo frente a la "coerción de los sentidos" del consumismo, "Natural's Not in It" insiste de modo similar en que "no hay escape de la sociedad". "No Great Men" desafía la historia escrita por los líderes poderosos, como los reyes y los generales, que ignora a la gente común y corriente que construye sus palacios y pelea sus guerras. En una nota en la revista *Sounds*, Garry Bushell dijo poder rastrear la letra del tema hasta el famoso poema de Brecht "Preguntas de un obrero que lee", que termina con las líneas: "Cada página una victoria/ ¿Quién cocinó el festín de la victoria?/ Cada diez años un gran hombre/ ¿Quién pagó la cuenta?".

Tanto en ese entonces como ahora, las canciones "políticas" por lo general sugieren, implícita o explícitamente, que el cantante y la audiencia están eximidos de los males que están siendo reprendidos. Ya sea que se trate de una protesta acusadora de dedo en alto o de un comentario social irónico, el problema está *allá*. En vez de dividir cómodamente el mundo en un "nosotros" honrado y justo *versus* un "ellos" corrupto, las canciones de Gang of Four implicaban a sus oyentes (y, por lo demás, a los propios miembros de la banda) en los mismos procesos que se estaban criticando. Sin embargo, eso tampoco quería decir que no había partidos que valiera la pena tomar o enemigos que valiera la pena combatir. En la primavera de 1979, Gang of Four participó del Militant Entertainment Tour, una gira de un mes de duración que formaba parte de los eventos a beneficio organizados por Rock Against Racism y que consistía en una serie de recitales por todo el país junto a unas treinta bandas más que se iban rotando en la programación. El objetivo principal de esta inmensa campaña era el National Front, que para ese entonces estaba presentando candidatos para todas y cada una de las bancas del Parlamento de cara a las

inminentes elecciones generales de mayo de 1979 y, por tanto, se había ganado el derecho a una cantidad considerable de transmisiones políticas gratuitas en la televisión nacional. El telón de fondo de todo esto era la caída en apariencias inevitable del gobierno laborista de Callaghan a manos de los conservadores, liderados por Margaret Thatcher.

En enero de 1978, en una entrevista televisiva, Thatcher había expresado su preocupación por la inmigración usando la metáfora de la "inundación" para describir el impacto del multiculturalismo en el "carácter" y el modo de vida británicos. Respondiendo a una pregunta acerca del National Front, dijo que, aunque la mayoría de la gente no estaba de acuerdo con el punto de vista de la organización con respecto a la cuestión de la inmigración y la repatriación, "por lo menos están planteando algunos de los problemas". Por el contrario, David Widgery, uno de los voceros clave de Rock Against Racism y de la liga antinazi, imaginaba una coalición multicolor de trabajadores y minorías uniéndose para construir una cultura británica híbrida. "Ella cree que estamos siendo 'inundados' por esto", le dijo a *NME*,
 "pero yo quiero inundarla a ella".

Leeds estaba en la vanguardia de esta guerra cultural. En parte debido a su gran población universitaria, fue una de las primeras ciudades británicas en fundar una filial local de Rock Against Racism. Claro que, al mismo tiempo, una gran parte de la juventud de clase obrera de Leeds se sentía en cambio atraída por los grupos extremistas de derecha. El National Front, en un intento por reclutar miembros de entre el público de The F-Club, lanzó lo que llamó el "Frente Punk" de Leeds. Leeds también fue el lugar donde nació Rock Against Communism, un movimiento montado alrededor de bandas punk de derecha locales como The Dentists, cuyas canciones incluían cortes como "Kill the Reds" [Mata a los rojos], "Master Race" [Raza superior] y "White Power" [Supremacía blanca]. Los matones fascistas atacaban a las minorías raciales, a los homosexuales y a los estudiantes cuyo aspecto los condenaba como de izquierda. En una ocasión, incluso, invadieron The Fenton. "Fue como estar en un *saloon* del Lejano Oeste, las sillas volaban por todos lados, todo el mundo estaba recibiendo golpes, las ventanas estallaban", recuerda Andy Gill. Las pandillas de skinheads merodeaban el campus de la universidad. "Cada tanto había una batalla campal, todo el mundo lanzándole cosas a todo el mundo."

Los skinheads fascistas también se aparecían con cierta regularidad en los

recitales de Gang of Four, The Mekons y todos sus demás aliados, empezando peleas en medio de la audiencia, y lanzándoles insultos y proyectiles a las bandas. La formación de Delta 5 –dos chicos y tres chicas, todos ellos vestidos de acuerdo con el estilo unisex del feminismo de aquellos días– parecía ofender particularmente a la brigada skin. En un show, la bajista Ros Allen fue denunciada como una "bruja comunista". Las chicas devolvían todos los golpes. En otro show, Bethan Peters, la otra bajista de Delta 5, agarró a uno de estos jóvenes hitlerianos y le rompió la cabeza contra el escenario.

Aunque el movimiento contra lo "políticamente correcto" todavía no había florecido del todo, *The History Man*, la novela de Malcolm Bradbury de 1975 que satiriza a la academia británica, ayudó a alimentar la percepción cada vez más generalizada de que la educación superior era un caldo de cultivo para agitadores izquierdistas. En lo que a los viejos conservadores respecta, los traficantes de teoría estaban, con toda su repugnante multitud de "ismos" (racismo, sexismo, clasismo, etarismo, etcétera), pisoteando los tabúes liberales tradicionales de la objetividad y el equilibrio, la verdad y la belleza. En efecto, al interior de la cultura política de los años setenta que le dio forma a Gang of Four, The Mekons y Delta 5, la gente usaba expresiones como "ideológicamente sano" sin el menor dejo de ironía. "Cuando escribo intento encarecidamente asegurarme de que las palabras sean sanas, que no haya nada sexista en ellas", le dijo, solemne, Mark White, de The Mekons, a la revista *Sounds*. "Así que muchas de nuestras primeras canciones eran tímidas a propósito."

Las mujeres de Delta 5, por el contrario, solían escribir desde una postura desafiante, indiferente, autoafirmativa e inaccesiblemente autónoma. "Mind Your Own Business", su single debut, era desalmado y poco amigable, negándole la entrada a cualquiera que estuviera desesperado por un poco de intimidad y compromiso. "Can I interfere in your crisis?/ No! Mind your own business!" [¿Puedo entrometerme en tu crisis?/ ¡No! ¡No te metas!]. "You", el segundo single de la banda, era una serie de acusaciones y recriminaciones aún más graciosas: "Who left me behind at the baker's?/ YOU, YOU, YOU!/ Who likes sex only on Sundays?/ YOU, YOU, YOU!" [¿Quién me dejó abandonada en la panadería?/ ¡TÚ, TÚ, TÚ!/ ¿A quién le gusta tener sexo solo los domingos?/ ¡A TI, A TI, A TI!]. Como Gang of Four, Delta 5 insertaba efectos de distanciamiento en sus canciones. Por muy hostiles que fueran todos estos temas acerca de

relaciones amorosas malogradas, lo cierto es que ninguno de ellos daba la impresión de ser exactamente confesional, lo que además se veía acentuado por la falta de especificación de género en las letras y por el hecho de que muchas de las voces estaban dobladas. Delta 5 creía con firmeza en el enfoque "lo personal es político". "Las relaciones personales son como un microcosmos del mundo entero y, en ese sentido, lo que estamos haciendo es hablar de las cosas en general", afirmó Bethan Peters.

Genealógicamente hablando, Delta 5 se formó a partir de un rebrote de The Mekons. Ros Allen había sido la bajista original de estos últimos, y Bethan Peters y Julz Sale eran ambas "novias Mekons". El baterista de The Mekons, Jon Langford, fue el creador del genial arte de tapa de los dos primeros singles del grupo. Incluso el nombre "Delta 5" surgió vía The Mekons, vía el Delta del Río Mekong de Vietnam. Así y todo, en lo que al sonido respecta, Delta 5 estaba más cerca del punk funk de Gang of Four, con la parte "funk" de la cuestión entendida de forma limitada como una guitarra rítmica entrecortada, intermitente, y unos potentes riffs de bajo que se hacían

cargo del elemento melódico. Delta 5 iba de hecho un paso más allá que Gang of Four y tenía *dos* bajos, el de Peters, más agudo, y el de Allen, un rugido gravísimo.

Otra banda de funk agitador y riffs pesados con una formación mixta y canciones que escudriñaban la sexualidad con ojo despiadado era The Au Pairs. "Eran de otra ciudad, de Birmingham, pero definitivamente formaban parte de nuestra movida", dice Hugo Burnham. "Hicimos un montón de fechas con The Au Pairs, vinieron con nosotros en una gira de Gang of Four." Su canción más famosa, "Come Again", retrata a una pareja de ideología igualitaria que intenta alcanzar la paridad orgásmica. Cantada como un dueto, es un microdrama en el que Paul Foad interpreta al hombre "deseoso por complacer" que masturba solemnemente a su sufrida compañera, Lesley Woods. "Is your finger aching?/ I can feel you hesitating" [¿Te duele el dedo?/ Puedo sentir que titubeas], se pregunta ella mientras la probabilidad de un orgasmo se desdibuja hasta desaparecer por completo. Al final, a pesar de las intenciones de todos los implicados, ella simplemente descubre "una nueva manera de fingirlo".

"Todo es político; todo lo que uno hace es político y el modo en el que uno se relaciona con las personas que lo rodean es político", declaró Woods.

El foco del feminismo en las actitudes, en el lenguaje, en las miles de interacciones micropolíticas que hacen a los comportamientos cotidianos suponía que ser "consciente" implicaba de modo necesario ser constantemente consciente *de sí mismo.* "Había sin lugar a duda un elemento de politización en las relaciones", recuerda Burnham. "Las mujeres de nuestro círculo social eran mucho más saludables en términos de la dinámica de poder hombre-mujer. Todos estábamos metidos en eso de reexaminar cómo conducíamos nuestras vidas, qué cosas uno tomaba como autoevidentes. Durante nuestra segunda gira por los Estados Unidos, usé una de las remeras de la campaña a favor de la ERA, la Enmienda de Igualdad de Derechos [Equal Rights Amendment]. Al mismo tiempo, eso no quería decir que nosotros no intentáramos llevarnos a una chica a la cama cada vez que teníamos la oportunidad de hacerlo. ¡No había *nada* puritano acerca de Gang of Four! Había de hecho toda una actitud muy hedonista respecto del alcohol, pero no de modo tal que fuera destructiva para con la dignidad o el espacio de alguien más. ¡La única dignidad que sufría era la nuestra!"

Los integrantes de Gang of Four ciertamente gustaban de beber una o dos cervezas (o, en fin, veinte). Bebedores empedernidos que no disfrutaban de nada tanto como de una buena oportunidad para demostrar los poderes de su razón en un combate discursivo reñido, los miembros de Gang of Four, más allá de toda su retórica antisexista, formaban un grupete más bien masculino y, de hecho, reprimido –reprimido de un modo que era, a la vez, típicamente británico y clásicamente característico de la izquierda marxista más dura, que tendía a fetichizar la racionalidad y a menospreciar lo emocional–. Gill, en particular, era el típico británico que se guarda todo lo que siente. "De toda la gente con la que trabajé, él es el único al que jamás vi llorar", dice Burnham. "¡A menos que estuviera tan condenadamente borracho que se lastimara!" Había momentos ocasionales de fragilidad en la música de Gang of Four, sin embargo (como la desolación inquieta de "Glass" y el abatimiento supino de "Paralysed"). La letra hablada de "Paralysed" (el tema que abre el segundo disco de Gang of Four, *Solid Gold.*) fue tomada por casi todos los críticos y comentaristas como el lamento de un hombre destrozado por haber sido despedido. De acuerdo con Gill, que es quien la escribió y la recitó, se trata de hecho de algo mucho más parecido al blues en el sentido original del término.

La mayoría de las veces, de todas formas, Gang of Four exaltaba la fría e inflexible razón. Regrabada para *Entertainment!*, "Love Like Anthrax" ahora incluía, saliendo de uno de los parlantes, una disertación de Gill acerca de la canción de amor como la base de la música pop mientras, desde el otro parlante, King gemía asolado por las pasiones románticas. Gill reflexiona acerca de por qué las bandas pop cantan siempre sobre el amor y expresa sus dudas respecto de la posibilidad de que todo el mundo sea capaz de esta pretendida emoción universal. Finalmente concluye: "No creo que estemos diciendo que haya algo malo en el amor, solo no creemos que lo que ocurre entre dos personas tenga que estar envuelto de misterio". La polémica da en el blanco. Propagado por Hollywood y la canción popular, el mito del amor romántico reemplazó de modo gradual la religión como el opio de los pueblos del siglo XX. Así y todo, la aridez del mundo que Gang of Four propone –algo que uno puede *saborear* en la neutralidad ronca de la voz desclasada de Gill– haría que la mayoría de la gente saliera corriendo una vez más a los brazos de esa queridísima ilusión, más reconfortante, del amor como un cielo aparentemente alcanzable en la Tierra.

En efecto, el problema con la desmitificación es justamente que, en cierta medida, le quita el misterio a todo. Libera al mundo de la superstición y el sentimentalismo, pero también elimina la intuición y otras formas no racionales de percepción y conciencia. La rama "unisex" del feminismo que estaba de moda en la escena de Leeds por aquellos días suponía que las mujeres tenían que volverse duras, nada sentimentales, asertivas y "secas". Los hombres, no obstante, no tenían por eso que volverse más sensibles o andróginos. Jon King, por ejemplo, rechazaba la idea de que los hombres necesitasen desarrollar su lado emocional femenino. "Ese tipo de recurso a las emociones es parte de la opresión", decía. "Si uno reacciona emocionalmente a las cosas todo el tiempo, no va nunca a ningún lado."

Tal vez, en el fondo, parte de lo que ocurría era que Gang of Four en realidad le temía a la música en sí misma (su poder de seducción y su energía primitiva, su invitación a abandonar toda lógica y a rendirse a un gozo extático insensato), y todos los artilugios de distanciamiento que usaban eran también mecanismos de autodefensa que "dividían" al yo en dos dimensiones alternativas: una involucrada, "dentro" de la música, y la otra desapegada, indiferente, mirando todo ligeramente desde afuera. Gill explica cuánto ama-

ban todos los integrantes de Gang of Four la banda de hard rock de los setenta Free "porque su música era súper rítmica y despojada. Pero, al mismo tiempo, ahí estaba Paul Rodgers cantando acerca de su auto y de su mujer. Así que uno tenía que poder suspender sus propias creencias por un instante, uno podía amar a Free y así y todo ser completamente consciente de la idiotez de sus letras. Supongo que se podría decir que Free fue una de las influencias de Gang of Four, pero nuestra manera de encarar la cuestión siempre fue tomar *esta parte* y dejar *esta otra parte absurda* afuera, o tomar determinado cliché e invertirlo". En términos postpunk, este enfoque implicaba algo así como un cierto tipo de hard rock "contenido", duro pero no "macho". Arriba del escenario, la banda evitaba las poses fálicas estereotípicas del rock 'n' roll, pero, como concede el propio Burnham: "Sí teníamos una presencia escénica algo violenta; Jon, Andy y Dave corriendo de un lado para el otro y chocándose entre sí continuamente. En términos teatrales, era súper intenso, jugueteábamos con un trasfondo violento". Y como la música de Gang of Four unía, en las propias palabras de Gill, "el groove de la música negra y la dureza del rock de guitarras", algunos periodistas la consideraron sencillamente una mera versión funkeada del heavy metal.

El costado rock de la banda, salvaje y visceral, fue capturado en *Solid Gold*, editado a principios de 1981. Excitante solo de a ratos, la producción y el consecuente "sonido en vivo" del disco eran más convencionales que la austeridad disecada de *Entertainment!*. Líricamente hablando, Gill y King parecían haber perdido su toque. Las canciones viraron de la tipología cruda en tercera persona (las caricaturas protofascistas de "Outside the Trains Don't Run on Time" y "He' d Send in the Army") a la sátira torpe (el antiamericano "Cheeseburger" [Hamburguesa con queso]). Las mejores canciones del disco, como "Paralysed" y "What We All Want", tocaban una nota de tristeza que conectaba con la atmósfera aprensiva que impregnaba los primeros años de la década del ochenta, cuando las implicaciones más profundas de las victorias de Thatcher y Reagan finalmente empezaban a apreciarse.

Juzgado como una desilusión y un disco irrelevante en el Reino Unido (donde las tendencias de la cultura pop ya habían seguido su camino hacia otro lado), en los Estados Unidos, *Solid Gold* fue y sigue siendo considerado solo un escalón por debajo de la talla clásica de *Entertainment!*. En 1980, mientras que Gang of Four había prácticamente desaparecido por completo de la esce-

na británica, la banda salió de gira por los Estados Unidos en dos oportunidades. "Millones de veces durante esas giras se me acercó gente después de un show y me dijo: 'Leí sus entrevistas en *NME* y siempre pensé que serían realmente aburridos'", se ríe Burnham. "Se sorprendían porque nosotros realmente *rockeábamos*, no nos quedábamos ahí parados enfundados en largos impermeables oscuros y viéndonos miserables como la típica banda postpunk. Es por eso que nos fue tan bien en los Estados Unidos. La propensión a *rockear* está más arraigada en la psiquis de la juventud norteamericana que a la europea. Es por lo mismo por lo que a The Clash también le fue bien en Norteamérica. Y nosotros éramos The Clash sin los trajes de cowboy."

Aunque Gang of Four sin lugar a duda inspiró a muchas bandas británicas a abrazar el hard funk como el formato "sonoramente correcto" para la música postpunk políticamente consciente, su mayor legado a largo plazo florecería en los Estados Unidos. A lo largo de los últimos veinticinco años, incontables bandas (Pylon, The B-52s, Romeo Void, Red Hot Chili Peppers –que reclutaron a Gill para que produjera su primer disco–, The Minutemen, Fugazi, Big Black, Helmet, Rage Against the Machine, Girls Against Boys, The Rapture y montones más) le sacaron el jugo a distintos aspectos del estilo de Gang of Four, encontrando inspiración en la posibilidad abierta por la banda de Leeds de una nueva forma de rock agresiva y violenta, sin que esto implique una postura de macho opresiva. Hasta el día de hoy, sin embargo, nadie ha conseguido rivalizar con la asombrosa originalidad del sonido y la visión de Gang of Four.

CAPÍTULO 5

ANSIA INCONTROLABLE:
EL GROTESCO INDUSTRIAL DE PERE UBU Y DEVO

En julio de 1978, Stiff Records y la revista *Sounds* anunciaron conjuntamente un concurso por un viaje a Akron, Ohio. El momento culminante del fin de semana en la "capital mundial del caucho" era una visita guiada a la fábrica de neumáticos Firestone. Quien se quedara con el segundo puesto ganaría algunos neumáticos cortesía de la misma firma y el compilado *Akron*, una colección de canciones editada por Stiff que era algo así como un muestrario del talento new wave local con una calcomanía "raspa y huele" –con olor a caucho, naturalmente– en la tapa.

Hoy es difícil de creer, pero hubo un breve período de tiempo –algo así como unos dieciocho meses– en que Akron y su ciudad vecina, Cleveland (apenas sesenta y cinco kilómetros más al norte), fueron consideradas las ciudades más emocionantes del mundo en lo que a música rock se refería. (De hecho, cuando Gang of Four y The Mekons recién empezaban a llamar la atención, *NME* infló la nueva escena diciendo que Leeds era "el nuevo Akron".) Aunque de un modo duro y, por lo demás, apropiadamente postpunk, Cleveland, la capital declinante de la industria del acero, y Akron, una ciudad común y corriente desconocida fuera de los Estados Unidos, no dejaban de parecer *exóticas.* "Maravíllense de la profanación de la corteza terrestre", exhortaban los avisos publicitarios de Stiff en las revistas de música, proclamando a Akron como el lugar "donde ter-

mina el sueño americano". Radar Records seducía a los amantes de la música para que compraran *Datapanik in the Year Zero*, el EP de Pere Ubu, usando fotografías de peces envenenados flotando en el contaminadísimo Río Cuyahoga junto al eslogan: "La belleza de Cleveland en vinilo". Los periodistas exaltaban al Cuyahoga, tapado de mugre, como un nuevo Mersey que atravesaba dos ciudades, Akron y Cleveland, que estaban destinadas a ser, para el final de la década del setenta, lo que Liverpool había sido para los sesenta. Había un solo pero. Cada una de estas dos ciudades tenía una sola banda verdaderamente buena: Akron tenía a Devo y Cleveland tenía a Pere Ubu. Claro que, en medio de todo el bombo publicitario, luminarias locales mucho menos relevantes como Tin Huey, The Bizarros y Rubber City Rebels también se beneficiaron con la atención de los medios y contratos discográficos.

El concepto de "música industrial" por lo general se le atribuye a Throbbing Gristle. Sin embargo, las bandas de Ohio también colaboraron en la construcción de esa expresión tan de moda por ese entonces. En 1977, mientras la Death Factory de Throbbing Gristle empezaba a producir en masa su siniestro producto, Pere Ubu se refería a su música como "folk industrial" y los integrantes de Devo se definían a sí mismos como una "banda industrial de los ochenta". Sinónimo de compañías siderúrgicas como la US Steel Corporation, Cleveland había sido la sala de máquinas de la revolución industrial norteamericana. Tras la Segunda Guerra Mundial y su voraz necesidad de acero, la ciudad empezó a declinar. "Las plantas siderúrgicas no fueron modernizadas después de la guerra, así que ya no eran tan rentables como sus rivales extranjeros", dice Scott Krauss, el baterista de Pere Ubu. Luego, la crisis petrolera de los años setenta golpearía muy duro tanto a Cleveland y Akron como a todas las demás ciudades industriales del noreste de Ohio. El caucho de Akron y el acero de Cleveland habían alimentado por décadas la industria automotriz de Michigan, pero ahora, a medida que los precios del combustible se disparaban, la gente había empezado a inclinarse por los autos japoneses, que no quemaban gasolina al nivel de los coches norteamericanos.

Hay algo especial acerca de las ciudades que alguna vez fueron prósperas. Los residuos de la riqueza y el orgullo local son un terreno fértil para que florezca la bohemia. La abundancia de antaño deja tras de sí un legado material de regias universidades, escuelas de arte, museos y galerías; los artistas y los ociosos pueden vivir sin necesidad de demasiado dinero en grandes casonas antes resplandecien-

tes que ahora han pasado a formar parte de barrios venidos a menos y baratos; los depósitos vacíos y las fábricas abandonadas pueden ser fácilmente convertidos en espacios para ensayar o para tocar en vivo. Fue una de estas cáscaras de los días de gloria de Cleveland, de hecho, la que le dio a Pere Ubu su primera oportunidad de tocar en vivo de forma regular: The Pirate's Cove, un mugriento bar de motoqueros, ocupaba ahora lo que alguna vez había sido el primer depósito de John D. Rockefeller. The Pirate's Cove estaba ubicado en el área conocida como "the flats" [los bajos], una zona densamente industrializada en la ribera del río sobre la que los integrantes de Pere Ubu solían deshacerse en elogios en sus primeras entrevistas: las barcazas cargadas de minerales flotando río abajo por el Cuyahoga; las fundidoras de acero latiendo día y noche sin parar; el resplandor de los altos hornos tiñendo la noche con tonalidades verdes y violetas; las chimeneas industriales eructando humo y los entramados de las tuberías recortándose contra el cielo. "Nosotros creíamos que era magnífico... Como ir a un museo a ver arte o algo así", recordaba el cantante David Thomas unos veinte años más tarde.

Parece de alguna manera simbólico que Pere Ubu debiera en parte su existencia a la riqueza heredada. El encargado de los sintetizadores, Allen Ravenstine, usó el dinero de su fideicomiso para comprar un edificio entero llamado The Plaza en el centro de Cleveland. Les alquilaba por poco dinero sus treinta y seis departamentos a amigos con inclinaciones artísticas, todos los miembros de Ubu incluidos: el guitarrista Tom Herman, el bajista Tony Maimone, el cofundador original de la banda Peter Laughner, el baterista Scott Krauss y el cantante David Thomas. El imponente edificio gótico, The Plaza, estaba a solo una cuadra de distancia de Euclid Avenue, una avenida conocida en el siglo XIX como la "Millionaires' Row" [calle de los millonarios] porque era allí donde los barones del acero construían casas a sus amantes. Devenida ahora la zona roja de Cleveland, el barrio ya no era un lugar en el que la mayoría de la gente quería vivir voluntariamente, pero los integrantes de Pere Ubu amaban su ambiente de pueblo fantasma y se veían a sí mismos como pioneros urbanos reclamando esta nueva jungla desindustrializada.

Otro subproducto de la fortuna heredada de Ravenstine era su carísimo sintetizador EML 200 y el hecho de que hubiera podido tomarse dos años libres para aprender a tocarlo. Viviendo en una casa en el campo, Ravenstine marcaba tarjeta todos los días para entrar y salir de una práctica de ocho horas tal como si fuera un trabajo. El EML parecía un "conmutador de operadora te-

lefónica antiguo, tenía montones de entradas para enchufar cosas", recuerda Krauss. Como tenía un sintonizador de marcación por tonos en vez de un teclado, Ravenstine se salteó automáticamente el modo de tocar los sintetizadores del rock progresivo –piruetas de arpegios y rebusques estilo Bach– y pasó directamente a la complicada tarea de moldear sonidos crudos. "De repente hacía un ruido que parecía el ladrido de un perrito neurótico con un montón de abejorros dentro", dice Krauss. "Y entonces cambiaba la onda senoidal y todo sonaba como una playa llena de gente. Diez segundos más tarde, todo se transformaba en ruido de camión de carga. El grado de activación de la imaginación era absolutamente sorprendente."

Igual que los manchones de abstracción electrónica espetados por Ravenstine, el balido agudo de David Thomas dejó inmediatamente en claro que Ubu no era una mera banda de bar promedio. Relinchando como algún extraño monstruo asexual, Thomas sonaba tal como hubiese sonado Captain Beefheart si nunca hubiese dejado atrás la pubertad. A diferencia de Beefheart, sin embargo, no había nada de blues en la garganta de Thomas. "Tenía todo tipo de reglas que me obligaba a seguir porque estaba obsesionado con no robarle nada a la música negra", dice. "Entonces tenía reglas que, por ejemplo, decían que no podía estirar una nota o extender una sílaba por más de un tiempo." Por lo general, Thomas tendía a preferir un cierto tipo de *vocalese*[1] disléxico. "Estaba completamente obsesionado con lo abstracto. Por eso no se entiende nada de lo que canto en la primera época."

Si Thomas y Ravenstine eran los componentes excéntricos del sonido de Pere Ubu, el baterista Krauss y el bajista Maimone eran los encargados de crear una base sólida pero inventiva que sostenía toda la otra locura. El resultado era un sonido que la banda, aprovechando el juego de palabras, describía como "avant-garage". El guitarrista Tom Herman, por su lado (alternando entre riffs pesados y arabescos esculpidos de metal torcido), se movía de modo inquieto

1. En el jazz, el *vocalese* es un tipo de técnica vocal que consiste en cantar una serie de palabras imitando y/o reemplazando la línea melódica de alguno de los instrumentos que forman parte de una composición o una improvisación instrumental. A diferencia del *scat*, que utiliza palabras y sílabas por lo general sin sentido (como "scat, skeet, skee, do doodle do, skeet, skuld, skoot"), el *vocalese* presupone una determinada letra, ya sea que esta se improvise en el momento o haya sido escrita de antemano. [N. de la T.]

en algún lugar a mitad de camino entre lo "avant" y lo "garage". "En determinado momento, David trazó una línea dividiendo el escenario y dijo: 'Este es el lado intelectual de la banda y ese es el lado 'tanque'; 'tanque' como en la guerra", recuerda Krauss. La sección rítmica fue nombrada la fuerza militar; Ravenstine y el propio Thomas fueron nombrados los cerebritos enfermos; Tom Herman quedó parado justo en el centro, en tierra de nadie.

Durante la década del setenta, entonces, Cleveland tuvo la oportunidad de jactarse de ser la primera ciudad musicalmente sofisticada al oeste de Nueva York. De acuerdo con el propio Thomas, la ciudad era "un verdadero invernadero" de camarillas de entendidos definiéndose a sí mismos a través de gustos inusuales. "Todos los que tenían bandas trabajaban en disquerías, y todas las disquerías competían para ver quién tenía el catálogo más completo", dice. Además de poseer disquerías de vanguardia como Drome, la ciudad también contaba con una de las estaciones de radio más progresistas de los Estados Unidos, la WMMS. Su programación de principios de los setenta era exactamente igual a la del programa especial de John Lydon en Capital Radio: The Velvet Underground, Roxy Music, Soft Machine, incluso la banda de Peter Hammill, Van Der Graaf Generator.

Mientras aún estaba en la escuela secundaria, de hecho, los gustos de Thomas también se inclinaban hacia lo progresivo. Era un fanático enfermo de Zappa, en especial de los collages de cinta hechos en el estudio para *Uncle Meat*, y consideraba a *Trout Mask Replica* de Beefheart un documento sagrado. The Stooges y The Velvet Underground, tanto por su actitud como por la potencia cruda de su música, eran terreno común para toda la escena pre-punk de Cleveland. "Éramos dos o tres años post-hippies, y esos dos o tres años eran bastante significativos", dice Thomas. "Creíamos que los hippies eran bastante inútiles en términos de acontecimiento social, en términos de cualquier tipo de acontecimiento social." Esta fue la generación que trataba a la revista *Creem* como la Biblia y a Lester Bangs como el profeta, la generación que compraba *cut-outs*[2] de LP de The Velvet Underground y The Stooges,

2. Cuando un disco de vinilo no se vendía en cantidad suficiente y las disquerías lo devolvían al sello, este literalmente le cortaba ["cut out"] una esquina a la tapa o le hacía una perforación. Eran estos "*cut-outs*" los que luego podían ser hallados, nuevamente, en las disquerías a precio reducido. [N. de la T.]

y estudiaba con la mayor de las atenciones la antología de garage punk de los sesenta de Lenny Kaye, *Nuggets*. Una escena proto-punk entera emergió alrededor de estos sonidos en Cleveland. Sin embargo, como ocurría en el caso de Pere Ubu, el primitivismo era estudiado: gesto artístico más que impulso lumpen. Los Electric Eels usaban alfileres de gancho, trampas para ratones y esvásticas a principios de la década del setenta, años antes de que los punks del Reino Unido lo hicieran, y llamaban a lo que hacían "terrorismo artístico". Los shows de The Styrenes, por otro lado, incluían hasta danza contemporánea y elementos de *spoken word*.

Pere Ubu también era en extremo *arty*. El nombre de la banda fue tomado del nombre del déspota monstruosamente cruel y escatológicamente vulgar de *Ubú Rey*, la obra teatral de Alfred Jarry que, en su tiempo (la década de 1890), fue tan escandalosa como el punk. Thomas explicó la elección diciendo: "Soy un personaje grotesco por muchos motivos [una referencia a lo corpulento de su contextura física y a sus facciones] y la banda tiene un carácter grotesco. Lo que somos no es bonito". Thomas también admiraba "las ideas teatrales y las estrategias narrativas" de Jarry, como su uso de letreros y carteles escritos para montar escenas en vez de recurrir a la utilería y los telones de fondo. Thomas de hecho desarrolló efectos de alienación similares para los shows de Ubu. El parloteo entre canciones bien podía consistir en que él se dedicara a pensar en voz alta algo así como: "Tal vez ahora debería ocuparme de establecer cierta relación con la audiencia, ¿no?". En determinado momento, los shows en vivo de Pere Ubu incluían lo que ellos habían dado en llamar "Reality Dub", no una canción, sino una simulación realmente convincente y realista de un accidente sobre el escenario.

Pere Ubu se formó a partir de los restos de la banda anterior de Thomas y Peter Laughner, Rocket from the Tombs, una propuesta menos recubierta de tintes artísticos y moldeada a partir de la fuerza y la crudeza de The Stooges y MC5. El acto de toma de posesión de la nueva banda (Pere Ubu) fue grabar una de las canciones menos características de Rocket from the Tombs y editarla como single. En la versión de Ubu, "30 Seconds Over Tokyo" –un intento de recrear el "ambiente totalmente sónico" del interior de los bombarderos americanos de la Segunda Guerra Mundial mientras despegaban con la misión de aplastar la capital japonesa– se volvió aún más excéntrica. Empieza como algo así como un híbrido tranquilo, rítmicamente distendido entre Black

Sabbath y el reggae; se acelera un poco; se deshace en astillas improvisadas; vuelve a ponerse en modo "avant *skank*"; se dirige dando tumbos hasta cierto tipo de galope fatídico sostenido y, luego, muere en un espasmo de acoples ampollados. Con más de seis minutos de duración y casi progresiva en su extrañeza estructural, "30 Seconds Over Tokyo" sonaba tan lejos de los Ramones como sonaba, digamos, Yes. Así y todo, cuando el single –editado por ellos mismos en su propio sello, Hearthan– empezó a circular a principios de 1976, Pere Ubu se vio de repente dentro de la misma bolsa que todo lo "punk", tomando consecuentemente velocidad e impulso a medida que los periodistas inflaban cada vez más la escena del CBGB en Nueva York y monitoreaban lateralmente los primeros bostezos de insurrección en Londres.

Aunque sí sentían cierta afinidad con Television (la banda más psicodélica, menos "punk" de la escena neoyorquina) y otras excentricidades americanas que estaban entrando por la misma puerta que el punk había abierto (como The Residents, de San Francisco), Pere Ubu desconfiaba de la escena inglesa. "Nuestras ambiciones eran considerablemente distintas a las de Sex Pistols", dice desdeñosamente Thomas, que considera el tipo de rebelión de Sex Pistols
algo pueril y destructivo. Los ingleses, cree, le agregaron moda y política a algo que se trataba pura y exclusivamente de la música y la experimentación artística. Pere Ubu no quería cagarse en el rock, quería contribuir, ayudarlo a que madurase como una forma de arte. "Nuestras ambiciones eran hacerlo avanzar hacia campos aún más expresivos, crear algo que fuera digno de Faulkner y Melville, el verdadero lenguaje de la conciencia humana", dice Thomas altivamente. La retórica de lucha de clases del punk británico no les cuadraba: los miembros de Ubu estaban orgullosos de ser burgueses. "Mi padre era profesor. Tuve una crianza académica y ciertamente se me marcó un camino académico. Esa era la fortaleza de nuestra crianza de clase media." Pese a que su música era oscura y desorientadora, el espíritu de las canciones de Pere Ubu era fundamentalmente constructivo y positivo. "Las cosas son duras, las cosas son extrañas, no tiene sentido ignorar eso; y es por eso que la música de Ubu no es pura dulzura y pura luz", dijo Allen Ravenstine en una entrevista. "Pero uno tiene que *enfrentar* los problemas."

Pere Ubu bien puede haber desdeñado las versiones del punk alternativamente politizadas y/o nihilistas del Reino Unido, pero fueron las audiencias británicas las que acogieron su música con mayor fervor. Los dos singles si-

guientes de Ubu, "Final Solution" y "Street Waves", se vendieron muy bien en Inglaterra, y la primera gira británica de la banda, en la primavera de 1978, fue saludada como el Segundo Advenimiento. Entre las audiencias se contaban los miembros de bandas emergentes como Joy Division y Josef K, todos ellos absorbiendo las guitarras fracturadas de Herman, el modo de entender el bajo como melodía de Maimone y la ominosa atmósfera de canciones tales como "Real World" y "Chinese Radiation".

Mientras tanto, de vuelta en América, Cliff Burnstein, el encargado del Departamento de Artistas y Repertorio de Mercury Records, había decidido que Ubu sería la contratación ideal para lanzar la nueva subsidiaria de la discográfica, el sello Blank. Inspirado por la estética minimalista y despojada de la new wave, Burnstein había desarrollado un modo novedoso de editar bandas: las grababa sin gastar mucho dinero para que solo fuese necesario vender 25.000 discos antes de que tanto el sello como la banda pudieran empezar a cobrar. Esto era un quiebre respecto de la táctica estándar de los grandes sellos de los setenta, apoyada principalmente en presupuestos de grabación y promoción exorbitantes. Esos costos, que habían de ser cubiertos con las regalías, cargaban a los artistas con deudas monstruosas que los dejaban vulnerables a la presión corporativa y, de modo eventual, también a la exigencia de tener que diluir su sonido para que la compañía pudiera recuperar rápidamente su inversión.

Con el mundo más atento que nunca a la escena de Ohio, Blank editó el álbum debut de Ubu, *The Modern Dance*, en marzo de 1978. En abril, el sello británico Radar Records sacaría por su parte *Datapanik in the Year Zero*, un EP que compilaba y acercaba, por primera vez al público masivo, los mejores temas de los tres singles editados por Hearthan. En la cima tanto de su gloria mediática como de su potencia artística, Pere Ubu terminó de sellar la impresión generalizada de que sus esclusas creativas estaban abiertas de par en par editando, solo siete meses después de su disco debut, un segundo álbum aún más impresionante que el anterior. *Dub Housing* no sacó su evocativo nombre de ninguna inclinación reggae, sino de una mera vista de Baltimore teñida por el consumo de estupefacientes con la que la banda tuvo ocasión de toparse mientras pasaba por la ciudad en su camioneta de gira. "En Baltimore tenían todas estas casas adosadas en hilera y alguien dijo: 'Oh, miren, *dub housing*'", cuenta Krauss. Las vistas se repetían indefinidamente, trazando un paralelo con el modo en el que los golpes de las baterías, los acordes de las guitarras y las lí-

neas melódicas de los vientos habían sido transformados en meros caminos de reverb por los productores de dub como King Tubby.

Luego de sus triunfos de 1978 –dos discos inmensamente aclamados, dos giras por el Reino Unido, una por Europa y otra por América–, sin embargo, Pere Ubu llegó a una encrucijada. Thomas recuerda a su súper manager "industria del rock" diciéndoles que, efectivamente, tenían que formular su sonido primero para después poder golpear a la gente en la cabeza con él. Hagan de vuelta *Dub Housing* dos o tres veces más, decía, y serán estrellas. Thomas recuerda haberle preguntado: "¿Y qué pasa si *no podemos* repetirlo? ¿Qué pasa si no sabemos qué fue lo que hicimos en *Dub Housing*? ¿Qué pasa si no *queremos* repetirlo?". El manager le dijo a Ubu que siempre seguirían siendo capaces de conseguir contratos discográficos y editar discos, pero que jamás dejarían de ser más que una banda de culto. Lo dijo como una advertencia macabramente seria, pero, se ríe Thomas: "Nuestros ojos se iluminaron. '¡Eso suena bastante bien!'".

The Modern Dance y *Dub Housing* incluían ambos collages sonoros absurdistas y ejercicios dadaístas puros como "The Book Is on the Table" y "Thriller". Fueron esos temas los que, por entonces, se convirtieron en los planos para su tercer disco, *New Picnic Time*. "Nuestro problema es que nunca quisimos repetir *Dub Housing*", dijo una vez Thomas. "Ese deseo de no repetirnos jamás terminó convirtiéndose en una trampa tanto como lo es para otras bandas repetir las mismas fórmulas una y otra vez." Aunque le gusta sostener que "todo arte verdaderamente aventurero es siempre hecho por gente de clase media" porque la clase media siempre tiene otras opciones profesionales y no necesita preocuparse por hacer dinero, el corolario necesario a semejante observación es que entonces a los bohemios burgueses les falta ese hambre vital de tener éxito que mueve a aquellos de extracciones menos privilegiadas. "Estábamos al borde de ser súper populares, pero éramos esencialmente incapaces de ser populares", admite Thomas, "porque éramos esencialmente perversos".

"Devo es como el Titanic hundiéndose o algo así", dijo una vez Allen Ravenstine de sus aliados de Akron, con los que Pere Ubu compartió muchas veces escenario en la primera época de ambas bandas. "Mi sensación, después de haber escuchado sus canciones y de haber charlado con ellos, es que están seriamente interesados en burlarse de todo, en verdad no les importa un carajo nada."

En realidad, el cinismo de Devo era el resultado de que alguna vez todo les hubiese importado *demasiado*. A diferencia de Ubu, los Devo sí habían sido hippies, o al menos algo así. Gerald V. Casale y Mark Mothersbaugh, el corazón conceptual de la banda, estuvieron entre los estudiantes que protestaron contra la invasión norteamericana a Camboya aquella fatídica mañana de mayo de 1970 en la Universidad Estatal de Kent, Ohio, cuando la Guardia Nacional abrió fuego. Dos de los cuatro estudiantes masacrados –Allison Krause y Jeffrey Miller– eran amigos de Casale. "Solo eran chicos liberales realmente listos, de dieciocho y diecinueve años, haciendo lo mismo que hacíamos todos por aquellos días", dice. "No eran sociópatas dementes." Casale recuerda la sensación de aturdimiento en cámara lenta del momento en que las armas comenzaron a disparar: era como "estar en un accidente automovilístico", con la sangre corriendo por las veredas y el escalofriante sonido de los quejidos de la multitud retumbando "como una cucha llena de cachorritos heridos". Al principio, "hasta la Guardia Nacional estaba helada, asustada. Después nos condujeron fuera del campus y cerraron la universidad por tres meses".

La década del sesenta murió en más de una ocasión. El 4 de mayo de 1970 es una de las fechas de ese deceso. "Para mí fue el punto de inflexión decisivo", dice Casale con amargura. "De repente vi todo muy claro: todos estos chicos con su idealismo, era todo muy naif." Los miembros del SDS (Students for a Democratic Society), Casale incluido, se toparon con una encrucijada. "Después de Kent, la sensación era que uno tenía o bien que unirse a algún grupo guerrillero como el Weather Underground e intentar efectivamente asesinar aunque sea a algunas de todas estas personas demoníacas –del mismo modo en el que *ellos* habían asesinado a cualquiera que intentara cambiar algo durante los sesenta–, o bien sencillamente responder con algún tipo de reacción creativa dadaísta demente. Eso es lo que hizo Devo."

Devo nació durante los tres meses que la Universidad de Kent estuvo cerrada. "Gerry venía a mi casa y empezamos a componer música", dice Mothersbaugh. Mothersbaugh se había fijado por primera vez en Casale gracias a un ardid de "arte performático" bufón que este último solía montar durante las muestras de la Facultad de Bellas Artes. "Yo era este personaje llamado Gorge que llevaba un bolso en forma de enema", dice Casale. "Mi secuaz, Poot Man, llevaba pantaloncillos negros y una máscara, también negra, que tapaba toda su cara, como esos personajes de lucha libre mexicanos. Daba vuel-

tas por ahí caminando como un mono, arrastrando los nudillos por el suelo. El arte siempre era malo, cosas completamente poco originales como estúpidos paisajes y naturalezas muertas repitiéndose hasta el cansancio. Yo señalaba una pintura y gritaba, '¡Poot Man!', y él refregaba su trasero contra la obra de arte o se apretaba la nariz como si apestara. Cada vez que Poot Man simulaba cagarse en una obra de arte, yo lo recompensaba dándole leche, que él succionaba por el pico del enema. A la gente siempre le daba asco y se iba, y al final alguien siempre llamaba a seguridad. Después de varios de estos eventos, ya directamente nos estaban esperando." Mothersbaugh dice: "Lo vi haciendo eso de Gorge y Poot Man, y me quedé helado preguntándome: '¿Quién es este tipo?'. Todo el mundo odiaba a Gerry, así que yo *sabía* que a mí me iba a caer bien". Casale, mientras tanto, ya había notado con admiración la obra artística de Mothersbaugh (transfers de cabezas de perfil vomitando).

Para ser los miembros clave de una banda que eventualmente acabaría por definir la música new wave, las raíces de Casale y Mothersbaugh no eran muy prometedoras que digamos. "Mark estaba tocando en una banda que hacía covers de Yes y ELP", se ríe entre dientes Casale. "Tenía el pelo largo hasta la cintura y una pila de teclados." Bajista consumado, Casale había tocado en numerosas bandas de blues y estaba empapado de todo lo que fuera del *Delta blues* original al sonido eléctrico de Chicago. El rock progresivo y el blues colisionaban, por último, en una pasión compartida por Captain Beefheart and the Magic Band (claro que, por supuesto, todo lo que había de terrenal y primitivo en el R&B cubista de Beefheart habría de volverse deliberadamente vacío y artificial en manos de Devo). Su búsqueda, dice Casale, era en pos de descubrir "cómo sonaría la música de-evolucionada. Queríamos hacer la música del hombre de las cavernas del espacio exterior".

La otra gran fuente de inspiración de Devo era el grotesco glam del primer Roxy Music. Se puede escuchar el vibrato androide de Bryan Ferry en el balido casi histérico de Mothersbaugh, mientras que su forma de tocar el sintetizador le debía muchísimo a Eno. "Amaba sus solos de sintetizador asimétricos y atonales en Roxy Music. A diferencia de Rick Wakeman o Keith Emerson, que solo sonaban como organistas sobrecalificados, Eno creó una manera completamente nueva de pensar el instrumento. Yo solía escribir líneas de sintetizador que pudiera tocar con el puño en vez de con los dedos. Estábamos buscando sonidos como los de los cohetes V2 y los estallidos de los morteros, cosas

que no venían preseteadas cuando comprabas un sintetizador." Más que como un teclado, Devo trataba el sintetizador como un generador de ruido. "Cuanta más tecnología se tiene, más primitivo se puede ser", le dijo Mothersbaugh a un entrevistador. "Se pueden expresar sonidos guturales, ruidos de pájaros, ondas cerebrales, el flujo sanguíneo."

En la primera época, Devo experimentó con máquinas de ritmo. "Nuestro primer baterista fue mi hermano más chico, Jim, que dejó la banda para ser inventor", dice Mark. "Creó una batería electrónica casera con tambores acústicos a los que les puso micrófonos de guitarra en los parches, parches que luego conectaba a pedales wah-wah, distorsiones y Echoplexes. Sonaba realmente genial, como un robot destartalado caminando." Al final, Devo halló a Alan Myers, "un baterista increíblemente metronómico", y la banda empezó a explorar compases extraños y no fluidos como 7/8 y 11/8. "Ese tipo de compases te hace sentir rígido inmediatamente", dice Casale.

De principios a mediados de los setenta, con el punk siendo apenas un pequeño destello en el horizonte, los integrantes de Devo se definieron a sí mismos por oposición al mainstream del rock americano del momento, caracterizado por un *boogie* alegre y traqueteante y un country rock suave y distendido. Inspirados en el escarpado "avant-blues" de Captain Beefheart, los Devo interrumpieron esa fluidez con un enfoque deliberadamente anti-groove y entrecortado que, eventualmente, acabaría por transformarse en la marca registrada de la new wave. Del mismo modo en que los miembros de Devo rechazaban intelectualmente todas esas "fláccidas ideas remanentes de los sesenta" (Casale) que, para principios de los setenta, ya habían degenerado en mero hedonismo solipsista y autocomplaciente, la angulosidad nerviosa de su música era la antítesis del rock suave de las emisoras FM. Como quedó impecablemente expresado en el himno "Be Stiff" [Sé rígido], la orgullosa actitud neurótica y tensa de Devo era una revuelta contra el "tómatelo con calma" de la generación anterior. "Éramos cualquier cosa menos hippies –relajados, naturales–", recordaba Casale años más tarde.

En 1974, sin embargo, los ritmos convulsivos de Devo –a mitad de camino entre el espasmo y la contracción– eran tan atractivos para las audiencias de Akron como una taza de vómito frío. Como nadie quería escuchar música original, para conseguir fechas Devo pretendía ser una banda de covers. "Decíamos 'Aquí va otra de Foghat' y después tocábamos un tema nues-

tro, como 'Mongoloid'", se ríe entre dientes Mothersbaugh. "Montones de obreros hippies se echaban furiosos sobre el escenario intentando pararnos. A menudo nos pagaban para que nos bajáramos. A veces hasta llamaban a la policía."

Los dos primeros singles de Devo, "Satisfacción" y "Jocko Homo" –ambos editados de forma independiente por el propio sello de la banda, Booji Boy–, eran relativamente aletargados en comparación con lo que habría de ser su frenético sonido posterior. Esto se debía en parte a que "Jocko Homo" y su lado B, "Mongoloid", habían sido grabados en un garage sin calefacción durante un invierno helado, con todos los miembros de la banda usando guantes. Después de cinco años de languidecer en la oscuridad de Akron tocando solo en un puñado de ocasiones y sosteniendo a la banda gracias a toda una serie de sórdidos trabajos grises (el currículum de Casale incluía haber sido proyectorista en un cine porno, consejero en una clínica de metadona para adictos a la heroína y artista gráfico para una firma de servicios de portería), estos singles fueron la tarjeta de presentación de Devo ante el mundo en su conjunto. "Nadie sabrá nunca lo que nos costó salir de Akron", dice Casale. "Manejar hasta Cincinnati solo con el dinero suficiente para prensar dos mil copias en Queen City Records. Mark y yo sentados durante noches interminables pegando unas con otras las tapas que habíamos impreso. Akron fue como un campo de entrenamiento militar. Practicábamos día y noche, y los fines de semana también –mientras el resto del mundo estaba emborrachándose, drogándose y encamándose–. Una y otra vez hasta que nos volvimos buenos."

Funcionó. Devo evolucionó hasta transformarse en un agregado de sonido e imagen ceñidamente ajustado que compartía mucho con la teatralidad del *shock rock* de Alice Cooper y The Tubes como con los desaliñados punk rockers. Cada vez que conseguían realizarse, los shows de Devo empezaban con *The Beginning Was the End: The Truth About De-Evolution*, una película de diez minutos de duración dirigida por su amigo Chuck Statler, a quien habían conocido en una clase de arte experimental en la Universidad Estatal de Kent. Es de hecho ese cortometraje de Statler el que generó esas conocidísimas imágenes imperecederas de Devo: Mothersbaugh como el profesor chiflado en moño y bata blanca que da una conferencia sobre la de-evolución y el resto de la banda con lentes de sol plásticos y medias de nylon de colores apretándoles las caras y deformándoles las facciones, a lo ladrón de bancos.

Fue Statler quien, en 1975, les mostró a los integrantes de Devo una conocida revista de divulgación científica que traía un artículo sobre el *Laserdisc*, por aquel entonces a punto de lanzarse al mercado. "Leímos que tenía el mismo tamaño que un LP pero traía imágenes en movimiento", dice Mothersbaugh. "Y pensamos: '¡Dios mío! ¡Eso es lo que queremos hacer!'." Originalmente más un aspirante a director de cine que un músico, Casale fantaseaba con hacer "una película de ciencia ficción anticapitalista" y siempre había pensado en Devo como una entidad visual en la que "lo teatral, las ideas y la escena eran tan importantes como la música".

Ansiosos por ser los responsables de hacer arrancar la revolución del *Videodisc*, los Devo no veían la hora de llegar al futuro. Los setenta habían sido una completa pérdida de tiempo, nada más que los sesenta hundiéndose en la decadencia. Devo ansiaba ser la primera banda de la cuadra en estar haciendo música de los ochenta. Como Pere Ubu, fueron más allá del punk antes de que el punk siquiera existiese del todo. Y esto no solo musicalmente, con sus sintetizadores y sus ritmos industriales, sino también conceptualmente.

Compartían la actitud "nunca confíes en un hippie" del punk pero, como dice Mothersbaugh: "Nosotros pensábamos que los punks nunca habían aprendido nada del fracaso de los hippies. La rebelión siempre es cooptada y transformada en un nuevo aparato de mercado". Venderse, usar el sistema para propagar el virus, parecía en cambio la estrategia más insidiosa para una banda como Devo, que siempre se había visto a sí misma como una "banda de protesta posmoderna". Sacar los singles de Booji Boy de forma independiente solo había sido un paso más en el camino, una manera de llamar la atención. No obstante, el plan siempre había sido unirse a la clase dominante del rock. "Se nos ocurrió copiar la estructura de aquellos que obtienen las mejores recompensas en todo este retorcido negocio de la música y convertirnos en una empresa", le dijo Casale a *Soho Weekly News*. "Casi todos los músicos de rock no son más que empleados administrativos o mecánicos de autos."

Así que los shows de Devo empezaban con un jingle de sintetizador grandilocuente, el "Devo Corporate Anthem" [Himno Empresarial de Devo], durante el cual la banda se formaba solemnemente sobre el escenario para hacer un saludo de estilo militar. Como creían que "la individualidad y la rebelión eran obsoletas", todos los miembros de Devo "se vestían exactamente iguales para que nadie pudiera saber quién era quién", dice Mothersbaugh. "Sobre el

escenario queríamos vernos como una máquina o un ejército. Sentíamos que el uniforme realmente imbécil eran los *blue jeans* del rock." En vez de eso, dice Casale, la banda "salía a escena como un grupo de *geeks* enfundados en ropa de trabajador de maestranza", con atuendos que él había guardado de su paso por la empresa de servicios de portería. Crearon un guardarropas bizarro que fusionaba lo disciplinario (*boy scouts*, soldados, equipos de fútbol) y lo tecnocrático (trajes para la manipulación de desechos tóxicos, guantes de goma). Todo esto, además, condimentado con una estética grotesca/kitsch que incluía horribles máscaras de alienígena y extraños cascos plásticos diseñados para verse como peluquines en extremo feos. Devo también desarrolló un repertorio estrictamente coreografiado de espásticos movimientos escénicos inspirados, dice Casale, en un ballet constructivista ruso. "Y luego tocábamos esta música súper precisa que sonaba como James Brown transformado en robot. ¡Y todo eso realmente enojaba mucho a todo el mundo!"

No a todo el mundo. En 1977, cuando primero Iggy Pop y David Bowie, y después Brian Eno y Robert Fripp, se atropellaron mutuamente para producir el álbum debut de Devo, las cosas se pusieron confusas. Por completo excitado por las sensaciones de dislocación y peligro que su música producía, Eno no paraba de elogiar efusivamente a Devo como "la mejor banda en vivo que jamás haya visto". Neil Young, por extraño que pareciera, invitó a los Devo a aparecer en su largometraje *Human Highway* interpretando a un escuadrón de fastidiados trabajadores radioactivamente brillantes dedicados a manipular desechos nucleares. Iggy Pop estaba tan enamorado de la banda que quería que su próximo disco fuese un álbum entero de covers de Devo. En el show debut de la banda en Nueva York, en julio de 1977, Bowie subió al escenario para presentar el segundo set y anunció: "Esta es la banda del futuro, voy a producirlos en Tokio este verano". Finalmente, se decidió que el disco fuera producido por Eno en lo de Conny Plank, una granja transformada en estudio de grabación a treinta kilómetros de Colonia, con Bowie contribuyendo solo durante los fines de semana porque estaba demasiado ocupado filmando la película *Just a Gigolo*. "Ni siquiera teníamos un contrato discográfico, pero Eno dijo que él iba a hacerse cargo de los pasajes, del estudio, de todo", dice Mothersbaugh. "Eno estaba lisa y llanamente seguro de que conseguiríamos un contrato discográfico."

Como era de esperar, Warner Brothers, Island Records y la productora de Bowie, Bewlay Brothers, empezaron a disputarse a la banda. Devo parecía ser

la nueva pandilla de monstruos comercializables después de los Sex Pistols. Y entonces Virgin Records entró en escena. A principios de 1978, Richard Branson invitó a Mothersbaugh y al guitarrista de Devo, Bob Casale, a hacer un pequeño viaje a Jamaica. Una vez que los muchachos ya habían sido lo suficientemente drogados, les lanzó su proposición: ¿qué pensaban de invitar a Johnny Rotten, recientemente despedido de los Sex Pistols, para que se convirtiera en el nuevo cantante de Devo? "Dijo: 'Johnny está en el cuarto de al lado, hay periodistas de *NME* y *Melody Maker* esperando'", recuerda Mothersbaugh. "'Es un momento ideal para bajar a la playa, que se saquen algunas fotografías juntos y anunciar que es el nuevo miembro de Devo. ¿Qué les parece?' Yo estaba demasiado drogado como para articular la respuesta correcta, que era, '¡Seguro!', porque bien podríamos haber hecho la sesión de fotos, conseguir toda la publicidad y después volver a Akron y solo decir: 'De ninguna manera, olvídenlo'."

Devo grabó su álbum debut, *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!*, en Alemania, mientras aún permanecían enredados en negociaciones con más de

un sello a la vez (al final, a causa de una disputa legal por acuerdos de palabra, *tanto* Virgin *como* Warner Brothers firmaron con la banda, editando respectivamente los discos de Devo en Gran Bretaña y los Estados Unidos). Lanzado en agosto de 1978, *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!* es, sin lugar a duda, un disco clásico. Así y todo, sí sufre ligeramente de haberse quedado a mitad de camino entre dos extremos: no consigue capturar del todo la completa locura de los shows en vivo de Devo, pero tampoco se entrega por completo a una incursión total en el mundo sonoro post-*Low* de Eno. "Visto en retrospectiva, estuvimos demasiado reticentes a las ideas de Eno", dice Mothersbaugh. "Él armó partes de sintetizador y sonidos realmente buenísimos para casi todas las canciones del disco, pero nosotros solo las usamos en tres o cuatro temas... Como el loop de los cantores primates de 'Jocko Homo'. Creo que me gustaría escuchar cómo hubiera sonado el disco si hubiésemos estado más abiertos a las sugerencias de Eno. Pero por aquellos días nosotros creíamos que lo sabíamos todo."

Todavía se puede escuchar la marca de Eno. Teñido y texturado, el bajo de Casale reluce con el brillo del agua. "Shrivel Up" es fría y húmeda como una cueva toda cubierta de limo sintetizado, lo que le da una sensación abyecta que encaja a la perfección con la letra, puro parloteo acerca de la descomposición

y la mortalidad. "Gut Feeling" toma la ira "mujer me has hecho daño" del punk garagero y le da una vuelta de tuerca perversa: "Then you took your tongs of love/ And stripped away my garment" [Entonces tomaste tus pinzas de amor/ Y me quitaste mi vestimenta]. "Uncontrollable Urge" hace que la "sexualidad salvaje" del rock se vea tan absurda y humillante como un tic nervioso involuntario. "Come Back Jonee", por su lado, pone del revés "Johnny B. Goode" de Chuck Berry: en el tema de Devo, el rompecorazones renegado "se sube a su Datsun", la versión bajo consumo de los setenta de la OPEP de un auto realmente rockero como el T-Bird.

En paralelo, mientras la banda trabajaba entonces arduamente en su álbum debut, la devomanía escalaba. Stiff Records compró los derechos de los primeros singles de Booji Boy y los reeditó uno detrás de otro. En abril de 1978, su cover de "Satisfaction" –que profanaba el icónico clásico de los sesenta reduciéndolo a un mero teorema deshidratado– fue un hit en varios países de Europa. La versión disco punk del tema de los Rolling Stones pergeñada por Devo parecía, en palabras de Mothersbaugh, "una estúpida máquina en continuo movimiento traqueteando y rechinando alrededor de un cuarto". Ahora bien: para cuando *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!* llegó a las disquerías hacia finales de agosto, lo cierto es que todo el bombo publicitario y el exceso de marketing ya habían empezado a fastidiar a más de uno. La prensa británica pasó a modo reaccionario prematuro. ¿De qué se "trataba" Devo, en cualquier caso? Todas las entrevistas de la banda estaban llenas de una oscura jerga pseudocientífica y referencias a toda una colección de personajes bizarros como Booji Boy (un hombre adulto con cara de bebé). A los escépticos, todo esto no podía más que resultarles tanto forzado como tonto. No quedaba claro si las teorías de-evolucionistas de la banda eran una crítica o una celebración cínica de la entropía cultural, el rock corporativo y el torcimiento y eventual caída de Occidente.

Incubada por Mothersbaugh y Casale en la primera época, la de-evolución era una parodia de la religión y la pseudociencia que las mantenía a ambas unidas gracias a todo un entramado de fuentes variopintas que incluían desde la Segunda Ley de la Termodinámica, la sociobiología y la genética hasta la ciencia ficción paranoica de William S. Burroughs y Philip K. Dick y la antropología. El par fundador de la banda halló una fuente de inspiración especialmente fértil en todas esas oscuras teorías eugenésicas poco confiables del siglo XIX

y sus ideas acerca de la degeneración y el declive de la civilización (por lo general, atribuidos a la mezcla de las razas). El comunicado de prensa de Virgin en ocasión del lanzamiento del disco afirmaba que la banda "de-evolucionaba de una larga línea de simios comedores de cerebros, algunos de los cuales se asentaron en el noreste de Ohio". Casale había tomado esta idea absurdista de un tratado de trescientas páginas obra de un pseudocientífico bávaro demente. El panfleto afirmaba que los humanos descendían de monos caníbales cuya dieta a base de cerebro de mono había tenido como resultado una cierta cantidad de mutaciones bizarras y la pérdida de su capacidad para vivir en la naturaleza. Devo también saqueó extraños ejemplares de literatura evangélica y panfletos varios de sectas milenaristas cristianas como los Testigos de Jehová. La canción más físicamente excitante del disco, "Praying Hands" [Manos que rezan], era un intento de imaginar un nuevo furor bailable cristiano-fundamentalista. "Dos de los tele-evangelistas más grandes de todos los tiempos, Rex Humbard y el Reverendo Ernest Ainsley, transmitían desde Akron", dice Mothersbaugh. "Vimos cuán asquerosa y malvada era esta gente, así que disfrutamos mucho

poniendo toda su cosmología patas para arriba."

En la música de Devo hay un choque constante entre cierto componente de repulsión puritana y un ansia incontrolable de deleitarse revolcándose en el fango. Hablando de la cultura pop americana, Casale dice estar "tapado de inmundicia eléctrica sin sentido". Devo parecía estar partiendo del mismo lugar –cierta sensación de impotencia y asfixia– que esos grandes misántropos de la literatura modernista, Louis-Ferdinand Céline y Wyndham Lewis, cuya búsqueda de pureza en medio de un mundo empañado los hacía simpatizar con el nazismo. Durante las primeras tres décadas del siglo XX, la repugnancia por el capitalismo condujo a casi tantos intelectuales al fascismo como al comunismo. Y, en esta línea, muchos se apresuraron a acusar a los integrantes de Devo de ser ellos mismos "fascistas", la revista *Rolling Stone* a la cabeza (que claramente entendió de un modo u otro que todo lo que *ellos mismos* representaban era "el enemigo" en la visión del mundo de Devo). De hecho, más bien se trataba de que Devo, en su pantomima de repulsión y disciplina, se las había ingeniado para incluir al interior de su arte, simultáneamente, tanto la abyección como la respuesta "fascista" a ella.

Vestidos para la ocasión, los Devo se presentaron a sí mismos como "el escuadrón de limpieza" listo para lanzarse en una misión hacia el corazón de la

zona más empantanada del mainstream de la cultura americana. Las entrevistas rebosaban de imágenes de descomposición, obesidad, excreciones, flaccidez, tumores, putrefacción y bulimia. El "progreso" era un sistema de creencias que estaba "absolutamente rancio". Una secuencia de *The Truth About De-Evolution* mostraba a la banda sellada dentro de bolsas de látex, retorciéndose "como larvas, cosas fetales". Pero el conjunto de metáforas preferido de Devo giraba en torno a la constipación, con Devo apareciendo, según el caso, como el laxante, la boquilla del enema, la perita del enema o "el fluido dentro de la perita". "Tanto mis padres como los de Gerry habían leído en un libro del Dr. Spock que hacerle enemas a sus niños una o dos veces por mes era una buena idea", dice Mothersbaugh. "Vivíamos aterrados frente a la perspectiva del próximo enema, el agua tibia y jabonosa. Cuando cumplimos veinte años finalmente dijimos: 'Papá, ¡ya es suficiente!'."

Esta aprensión pegajosa contaminó las canciones sexuales de Devo, desde sus primeros intentos como "Buttered Beauties" [Bellezas enmantecadas] (en la que Mothersbaugh se imagina a sí mismo embadurnado de secreciones femeninas cual si estas fueran un "sebo brillante") hasta el estribillo "Creo que le he errado al agujero" de "Sloppy (I Saw My Baby Gettin')", incluida en su álbum debut. Amaban la pornografía, ya fuese en su versión avant-garde *à la* Bataille o en su modo hardcore de consumo masivo, a lo *Hustler*. *Hustler* fue la primera revista porno de kiosco de diarios en mostrar fotografías ginecológicamente explícitas. "Escribí una canción llamada 'Penetration in the Centerfold' [Penetración en la página desplegable] que trataba acerca de la primera *Hustler* que vi", dice Mothersbaugh. "La pornografía es importante para los niveles socioeconómicos más bajos porque uno sencillamente no puede costear sexo real." Lo que emergió de todos estos impulsos y estas influencias fueron canciones que, tras la estrafalaria superficie dadaísta, a menudo eran lisa y llanamente misóginas en el sentido más convencional del término. En el álbum debut, "Gut Feeling" se funde sin escalas en "Slap Your Mammy" [Pégale a tu mamita], mientras que en el segundo disco, *Duty Now for the Future*, "Triumph of the Will" parece una justificación nietzscheana de la violación: "It was a thing I had to do/ It was a message from below [...] It is a thing females ask for/ When they convey the opposite" [Fue algo que tuve que hacer/ Fue un mensaje de allí abajo [...] Es algo que las mujeres piden a gritos/ Cuando dicen justamente lo contrario"]. Gran parte de *Duty Now for the Future* suena

como una versión robótica de "My Sharona", el tema sexualmente contenido de The Knack: puras guitarras new wave entrecortadas y ritmos masturbatorios frenéticamente pélvicos.

A diferencia de Pere Ubu, que mantuvo con alegría su estatus de banda de culto, la misión de Devo de subvertir la industria del rock desde adentro solo podía funcionar si la banda alcanzaba el éxito masivo. Con esto en mente, se mudaron a Los Ángeles, la capital del negocio del entretenimiento, y con *Freedom of Choice*, de 1980, hicieron un disco aún más calculadamente comercial que *Duty Now for the Future* y su sonido clínico. El concepto era "electro R&B", pero los resultados fueron más bien una fusión de new wave y eurodisco. Todo fue grabado en vivo por la banda en el estudio, pero *sonaba* como si hubiese sido programado con secuenciadores. Las texturas electrónicas se sentían prefabricadas, como los sonidos preseteados que vienen en los sintetizadores. Así y todo, *Freedom of Choice* consiguió ese sonido dance rock de reminiscencias new wave que Billy Idol luego llevaría hasta el estrellato. Y le valió a Devo su propio disco de platino: "Whip It" alcanzó y se mantuvo en el Top

20 por varias semanas.

Compuesto durante el agónico crepúsculo de la presidencia de Carter, "Whip It" [Resuélvelo] le ofrecía al asediado líder político toda una serie de consejos de autoayuda *à la* Dale Carnegie. "Vamos, Jimmy, organízate", se ríe Mothersbaugh. Para cuando Warner Brothers le permitió a Devo hacer un clip promocional para la canción, ya estaba claro que Reagan iba camino a una victoria aplastante. Devo transformó su video en un comentario surrealista sobre el viraje de América hacia la derecha. El resultado fue un videoclip que, veinticinco años más tarde, aún no se ve ni un poquito obsoleto y todavía es súper divertido. Fue el verdadero minuto de gloria masiva de Devo.

Imaginado en algún lugar a mitad de camino entre un western de John Ford y *Eraserhead* de David Lynch, el verdaderamente espeluznante video de "Whip It" cristaliza a la perfección la estética "show de fenómenos" de Devo. Mientras un grupo de tejanos (guapos sementales ellos y rubias tontas ellas) miran boquiabiertos y sueltan risitas bobas y nerviosas, Mothersbaugh agita un látigo y le quita a azotes, una por una, las prendas a una extraña Grace Jones –algo así como una amazona de mujer cuyas piernas empiezan a temblar de modo indescriptiblemente abyecto mientras aguarda que el latigazo final le quite su último jirón de recato–. Mientras tanto, los demás integran-

tes de Devo tocan la canción enjaulados en un corral (escuálidos muchachitos pálidos en shorts que dejan ver sus puntiagudas rodillas y con sus clásicos sombreros que adornan sus cabezas). "Estábamos horrorizados por la llegada de Reagan al poder", dice Casale. "Así que solo estábamos burlándonos de los mitos de los cowboys del Lejano Oeste. Todo estaba basado en una revista que encontré, una de esas revistas para caballeros de la década del cincuenta con desnudos más eróticos que porno. Traía un artículo acerca de un rancho para turistas que era propiedad de una ex stripper y su marido. Como parte del entretenimiento para todos los visitantes, él le sacaba a ella la ropa a latigazos en el corral."

A medida que la nueva década se desenvolvía, aquella "banda industrial de los ochenta" fue tragada por la industria. Lento pero seguro, Devo reculó ante el negocio de la música y su modo de hacer las cosas. Para 1981 la banda había vendido dos millones de discos, pero esto solo hizo que Warner Brothers aumentara las presiones con la esperanza de hacerla aún más grande. "Querían que estuviéramos al nivel de los Cars", suspira Casale. Aun cuando despotricaban contra las políticas de la era Reagan con canciones como "Freedom of Choice" y "Through Being Cool", de repente los integrantes de Devo se encontraron a sí mismos cada vez más mandoneados por su compañía disquera. Siguieron luchando por años, peleando por el próximo "Whip It" que les permitiera volver a tener ese nivel de éxito y exposición radial que nunca llegó, atorados en un nivel de masividad medio apenas un escalón más arriba por sobre el estatus de banda de culto. En un giro salvajemente irónico, sucumbieron a su propia y única forma de de-evolución, terminando como algo parecido a una versión new wave de Kiss y vendiendo rock de disfraces para nerds empedernidos. Obsesionados con las ostentosas proyecciones de alta tecnología, recurrieron a tocar en vivo al ritmo de un track de metrónomo que les llegaba por auriculares y les permitía mantenerse impolutamente sincronizados con las imágenes. En lugar de parodiar la regimentación, pasaron a encarnarla esclavos de la apariencia, peones en el "estado feudal corporativo".



VIVIR EL FUTURO:
CABARET VOLTAIRE, THE HUMAN LEAGUE Y LA ESCENA DE SHEFFIELD

Sheffield y Manchester, los dos motores gemelos de la revolución industrial británica, fueron particularmente receptivas a los sonidos sintetizados, inhóspitos y futuristas, de Devo y Pere Ubu. A menos de setenta kilómetros una de la otra en la parte norte de Inglaterra, a uno y otro lado de la cadena montañosa de los Peninos, ambas ciudades compartían con Cleveland ese tipo de confianza local arrasadora que solo se veía ligera y temporalmente ensombrecida por el hecho de haber caído en tiempos difíciles (una cierta actitud de: "Solíamos ser grandiosos... Pero ya verán, todavía no se ha acabado"). Las dos ciudades también tenían sus propios equivalentes a los Flats de Cleveland, duras zonas marginales en las que la industria pesada chirriaba y palpitaba día y noche.

Sheffield era el hogar de innovaciones tales como el acero inoxidable y el convertidor Bessemer (que, patentado a mediados del siglo XIX, hizo posible la producción en masa de acero barato). A solo un viaje de diez minutos en auto del pintoresco Parque Nacional del Distrito de los Picos y de los valles de Derbyshire, la imagen de la ciudad que sin embargo perdura en el imaginario colectivo es lúgubre y gris y está basada, sobre todo, en sus zonas marginales y en el extremo este de la ciudad, el área más densamente industrializada. "Ahí es donde vivía con mis padres", dice Richard H. Kirk, de Cabaret Voltaire. "Uno miraba hacia el valle y lo único que veía eran edificios ennegrecidos. A la noche,

ya en la cama, uno podía escuchar las gigantescas fraguas que crujían a lo lejos." Martyn Ware, de The Human League, también dice haber crecido en medio de un estridente paisaje sonoro de ciencia ficción, rodeado por todos estos extraños ruidos maquínicos producto de la industria siderúrgica de Sheffield.

Como corresponde a una de las primeras ciudades británicas en industrializarse, Sheffield enseguida forjó su propio proletariado en el sentido más clásico del término, un proletariado que respondía, en efecto, a la definición del mismísimo Karl Marx (seres humanos que son reducidos a meros apéndices de carne anexados a una serie de maquinarias, conscientes tanto de su explotación como de su interés común en luchar por mejores condiciones de vida). Hasta hace poco, de hecho, la ciudad seguía siendo uno de los bastiones del *viejo* Laborismo, de ese Partido Laborista pre-Tony Blair que estaba estrechamente ligado al movimiento sindical y cuyos miembros se tomaban muy en serio el compromiso, incluido en la carta estatutaria laborista, de mantener las industrias importantes, entre ellas la del acero (noventa por ciento de la cual, en 1967, estaba agrupada en la British Steel Corporation, que todavía era una empresa pública), como propiedad del Estado. Dada la línea férreamente socialista del Consejo Municipal de la ciudad –que, de hecho, hacía ondear la bandera roja desde el ayuntamiento–, la región de Sheffield fue apodada "la República Popular de Yorkshire del Sur".

Para aquellos que se habían criado en los suburbios del sur de Inglaterra, convertirse en un militante de izquierda era una rebelión, una manera de autodefinirse por oposición a la condición pequeño-burguesa de sus padres. En Sheffield, sin embargo, donde la política de extrema izquierda era cosa de todos los días, lo rebelde era hacerse artista. Para un Richard H. Kirk aún adolescente, por ejemplo, ser miembro de la Young Communist League era casi como ir a misa todos los domingos. "En determinado momento mi papá era miembro del Partido, y yo solía ir a la escuela con la insignia. Pero en realidad nunca me lo tomé muy en serio." En vez de eso, Kirk se sentía irremediablemente atraído por la revuelta no constructiva y el irracionalismo tóxico del dadaísmo.

Aunque para otras partes densamente industrializadas del Reino Unido la década del setenta supuso un aumento sostenido del desempleo y el cierre forzoso de muchas de sus fábricas, Sheffield permaneció relativamente próspera. La industria siderúrgica no declinó de modo notorio hasta que Thatcher llegó al poder, en 1979. Si había privaciones, eran privaciones de tipo cultural. Transitivamente, la juventud disconforme de Sheffield se lanzaba hambrienta sobre cualquier fuen-

te de estímulo a la que pudiera echar mano: música pop, arte, ropa glam, ciencia ficción o, mejor aún, una extraña combinación de todo eso junto.

Fue eso lo que hizo que *La naranja mecánica* –el libro de Anthony Burgess de 1962, la película de Stanley Kubrick de 1970 *y* la banda de sonido electrónica de Walter Carlos– tuviera semejante impacto en Sheffield. Ambientada en Gran Bretaña en algún futuro cercano, *La naranja mecánica* gira en torno a una pandilla de adolescentes que merodea la ciudad en busca de problemas, un grupo de *dandies* sanguinarios que viven para la "ultraviolencia" gratuita. Vagando a través de un paisaje urbano lúgubre de altísimas torres de departamentos, plantas de energía eléctrica y "sinys" [salas de cine] desvencijados, estos matones "glam" asaltan a la gente mayor por diversión y se pelean sangrientamente con pandillas rivales. Aunque Burgess dijo inspirarse específicamente en su ciudad natal, Manchester, lo cierto es que el telón de fondo de *La naranja mecánica* resultaba familiar para cualquiera que viviera en la Gran Bretaña urbana de la década del setenta. Bloques de departamentos, puentes techados entre edificios, oscuros pasos subterráneos: esta era la psicogeografía desolada de una nueva Inglaterra que estaba siendo construida por planificadores urbanos y arquitectos brutalistas desde principios de la década del sesenta. The Human League le puso nombre a su segundo EP, *The Dignity of Labour*, repitiendo la consigna del mural que aparece pintado en una de las paredes externas del altísimo "Municipal Flatblock", el edificio en que el antihéroe de *La naranja mecánica*, Alex, visita a sus padres. Martyn Ware y Ian Craig Marsh bautizarían luego a su banda post-Human League Heaven 17, el nombre de una banda pop imaginaria que aparece en la novela. Adi Newton, un ex compañero de Ware y Marsh, llamó a su banda Clock DVA, siendo "DVA" una referencia al número dos en el dialecto proto-ruso que hablan Alex y sus "drugos".

En cuanto a la banda sonora de Walter Carlos para *La naranja mecánica*, esta era sencillamente la primera vez que la gran mayoría de los chicos de Sheffield escuchaban música electrónica en verdad extrema. Habían existido uno o dos atisbos tentadores de sonido sintetizado aquí y allá en el rock progresivo de bandas como Emerson, Lake & Palmer, pero nada como esto. "Emerson, Lake & Palmer era una basura infinita, a excepción de los momentos en los que Keith Emerson tocaba el Moog, ahí era *sublime*", dice Phil Oakey, el cantante de The Human League. Por lo demás, casi que la única dosis más o menos fuerte de sonido electrónico que uno podía conseguir de la música

pop a principios de los setenta era Roxy Music, que contaba con los abstractos chorros de ruido sintetizado de Brian Eno.

Roxy Music era súper popular en Sheffield. Había sido la imagen extravagante y retrofuturista de la banda, de hecho, la que había inspirado a la generación post-hippie local a cargarse de glamour y salir a bailar a clubs como The Crazy Daisy. Y Roxy Music tocaba seguido en Sheffield. "Cuando ibas a verlos esperabas a estar en el colectivo para ponerte la purpurina, para que tu mamá y tu papá no te vieran", recuerda Oakey. "Martyn era más audaz que yo, se paseaba por las zonas más peligrosas de la ciudad enfundado en sacos de piel verdes y zapatos de taco alto." En las fiestas, la gente solía saludar a Ware y a Oakey con un: "Oh, miren, son Mackay y Eno" (Andy Mackay era el pomposo saxofonista afeminado de Roxy Music). Ambiguamente direccionada entre la ironía y el romanticismo, Roxy Music era la opción para el esteta. "Recuerdo comprar el primer disco de Roxy Music y escucharlo con la tapa abierta de lado a lado, desplegada sobre el piso", dice Ware. "Toda la atmósfera alrededor del disco era tan importante como la música. Para mí, la sensación era que todo formaba, al unirse, una verdadera *obra de arte.*"

Los primeros años de la década del setenta fueron la edad de oro tanto del rock "teatral" (artistas como David Bowie, Alice Cooper, el Genesis de Peter Gabriel) como del "teatro rock" (musicales como *The Rocky Horror Show* y la serie *Rock Follies*). Así que es razonable que, en una ciudad tan perdidamente enamorada del glam como Sheffield, toda una futura generación de estrellas pop locales se criara, justamente, al interior de un proyecto de teatro juvenil. Financiado por el gobierno municipal, el colectivo Meatwhistle terminó transformándose en una especie de espacio teatral experimental para adolescentes brillantes. Entre sus participantes estaban muchos de los futuros generadores de la escena postpunk de Sheffield: Ian Craig Marsh y Martyn Ware, de The Future/The Human League/Heaven 17, Adi Newton, de The Future y Clock DVA, Paul Bower (el fundador del *punkzine Gun Rubber* y el líder de la banda 2.3) y Glenn Gregory, que se convertiría en el cantante de Heaven 17.

"El grupo de teatro Meatwhistle empezó en el verano de 1972, cuando tenía unos dieciséis años", dice Marsh. "Querían generar un espacio para que los estudiantes adolescentes pudieran participar de las actividades de un teatro ubicado en el centro de Sheffield, el Crucible Theatre, durante el verano." Después de una exitosa producción de *Marat-Sade*, el gobierno de la ciudad le dio a los organiza-

dores del proyecto/colectivo Meatwhistle –el bohemio actor y dramaturgo *arty* Chris Wilkinson y su esposa, Veronica– una escuela desocupada entera para que continuaran con su trabajo. "Era un gran edificio victoriano viejo, de tres o cuatro pisos, con techos altísimos", recuerda Ware. Tras algunas otras gestiones exitosas, el matrimonio Wilkinson también consiguió financiamiento para comprar luces, cámaras de video e instrumentos musicales. "Poco a poco, a medida que todos los adolescentes afectados de Sheffield se empezaron a congregar ahí, el espacio se fue volviendo cada vez más experimental y creativo", dice Marsh. "Las bandas ensayaban en el edificio/escuela de Meatwhistle porque había montones de cuartos vacíos. En líneas generales, todo el mundo era libre de hacer lo que fuera que se le antojara." La actitud de todos los involucrados estaba teñida, de hecho, por un cierto componente "conspirativo o confabulador", dice Marsh. "Todos querían salirse con la suya lo más que se pudiera." El nombre mismo de lo que ahora ya era un espacio físico, "Meatwhistle", era súper atrevido. Los Wilkinson decían que era "chauceriano", pero lo cierto es que en concreto "meatwhistle" [pito de carne] es una referencia en jerga al miembro masculino.

Cada domingo, el colectivo Meatwhistle montaba un espectáculo que podía incluir lo que fuera, desde bandas tocando en vivo hasta obras de teatro o sketches cómicos. Fue para una de estas varietés dominicales que Marsh armó su primera banda, el dúo de *shock rock* Musical Vomit. "Saqué el nombre de una crítica que leí en *Melody Maker* sobre un show en vivo de Suicide. Para la revista, con toda esa actitud 'pro-rock progresivo' que tenían, Suicide era lisa y llanamente un insulto para los oídos, así que el periodista a cargo los describió como un 'vómito musical'. Pensé: '¡Qué gran nombre para una banda!'. Cantaba un chico que se llamaba Mark Civico y yo me subía al escenario con una guitarra que apenas sabía tocar y solo me dedicaba a hacer un montón de ruidos percusivos y a hacerla acoplar." Después de un tiempo, Marsh se fue y Musical Vomit se transformó en algo más parecido a una banda hecha y derecha, aunque sin perder jamás cierto filo paródico y con una formación continuamente cambiante, que a veces crecía y a veces se achicaba, que incluyó, en distintos momentos, a Glenn Gregory, a Paul Bower y a Martyn Ware.

Para estas alturas, el colectivo Meatwhistle era una cruza entre un "club intelectual juvenil" (como lo pone Ware) y un laboratorio pop experimental que contaba con una interminable serie de bandas imaginarias que solo existían para tocar en vivo una noche y tenían nombres como The Underpants [Los

calzoncillos], The Dead Daughters [Las hijas muertas] y Androids Don't Bleed [Los androides no sangran]. "El aire que se respiraba era muy New York Dolls, todo el mundo se vestía de modo extravagante y se rebautizaba con nombres falsos como Eddie Brando o Dick Velcro", recuerda Marsh. Musical Vomit, mientras tanto, ya se había "graduado" y estaba tocando en vivo, aunque de modo intermitente, para audiencias "reales". Con canciones enfermas e hilarantes acerca de la masturbación o la necrofilia y encantadoras artimañas como que el cantante vomitara sopa de verduras sobre el escenario, la banda trabajaba una línea en algún lugar a medio camino entre el *shock rock* de Alice Cooper y el rock cómico, satírico-teatral de The Tubes. Poly Styrene, de X-Ray Spex, afirmaría luego que Musical Vomit, a quien había visto en vivo a mediados de los años setenta, fue en realidad la primera banda punk de Gran Bretaña.

Aunque no eran parte del colectivo Meatwhistle, los integrantes de Cabaret Voltaire sí se tomaron más de una cerveza con la gente de Musical Vomit. Una de las cosas que tenían en común era su pasión por Roxy Music. "Fue esa época alrededor de 1973, cuando Roxy Music estaba realmente a la vanguardia. Fue

eso lo que nos puso en verdad en marcha", dice Richard H. Kirk. "Leíamos las entrevistas de Eno y él hablaba de cómo cualquiera podía hacer música porque uno no necesitaba aprender a tocar un instrumento, podía usar una grabadora o un sintetizador." La banda era tan fanática de Roxy Music que Kirk y Chris Watson, otro miembro de Cabaret Voltaire, incluso fueron a escuchar a Eno –firmemente aferrados a una cinta abierta con sus primeras grabaciones– cuando este dio una charla en el Bradford Art College. Como no pudieron atraparlo después de la conferencia, lo arrinconaron en el baño de hombres y lo forzaron a tomar el demo entre sus manos.

Haciéndose eco de la retórica de Eno, Cabaret Voltaire no se veía en principio a sí misma como una entidad musical propiamente dicha. Más bien, dice Kirk, la banda era algo así como un "grupo sonoro" que se dedicaba a la *musique concrète* o, al menos, una versión garage y lo-fi de eso. "Empezamos a finales de 1973 y primero había un montón de gente involucrada, todo un grupo de amigos que estábamos interesados en determinados momentos del arte, determinadas películas y unos cuantos libros extraños." Los más famosos de esos "libros extraños" eran todos los de William S. Burroughs. A principios de la década del setenta, Burroughs era lisa y llanamente conocimiento esotérico. La notoriedad que había alcanzado en los sesenta se había diluido, había desapa-

recido en la reclusión más absoluta, y sus novelas ya no eran *tan* fáciles de conseguir. Los miembros de Cabaret Voltaire estaban especialmente fascinados con las técnicas de *cut-up* que Burroughs había desarrollado junto con Brion Gysin. La idea era cortar textos o sonidos y recombinarlos para interrumpir la linealidad de pensamiento; cada corte y cada empalme funcionaba como una grieta a través de la cual, en palabras de Burroughs y Gysin, "se filtra el futuro". La influencia de Burroughs (el retrato llano y crudo de actos de sexo y violencia extremos y grotescos) también se puede escuchar en las voces en off estilo *spoken word* que acompañan a algunas de las primeras piezas de Cabaret Voltaire, como la imaginería fétida de "Bed Time Stories": "With dogs that are trained to sniff out corpses/ Eat my remains but leave my feet/ I'll hold a séance with Moroccan rapists/ Masturbating end over end" [Con perros que están entrenados para olfatear cadáveres/ Comerse mis restos pero dejar mis pies/ Haré una sesión espiritista con violadores marroquíes/ Masturbándose una y otra vez"].

Kirk, que había abandonado la escuela de arte después del primer año, amaba el movimiento artístico antiarte por antonomasia, el dadaísmo. El nombre "Cabaret Voltaire", de hecho, respondía al nombre del club nocturno/galería de Zurich en donde Tristan Tzara, Hugo Ball y compañía habían recitado su poesía fonética mientras la Primera Guerra Mundial arrasaba Europa. Chris Watson, en apariencia el miembro más "normal" de la banda (además de tocar en Cabaret Voltaire, trabajaba como técnico telefónico), también era un demonio dadaísta. Se había topado con un libro sobre el movimiento cuando aún era un adolescente, en 1970, y recuerda la experiencia como algo que "sencillamente me golpeó tan fuerte que cambió mi manera de pensar desde entonces". Fue el ataque dadaísta al sentido y al gusto, junto con sus técnicas de collage, lo que disparó la imaginación de la banda.

Para 1974, toda la pandilla original se había reducido a Kirk, Stephen Mallinder y Watson, cuyo ático se transformó en el laboratorio sonoro de la banda. "Íbamos aplicadamente todos los martes y jueves y experimentábamos por algo así como dos horas, tiempo en el que, por lo general, armábamos tres o cuatro composiciones", recuerda Kirk. El trío siempre grababa directamente en cinta todos sus collages sonoros abstractos al momento de componerlos, lo que dio como resultado un gigantesco archivo que, tiempo más tarde, sería parcialmente exhumado para *Methodology '74/'78: The Attic Tapes*, una caja que se editó en 2002. Destartalados, chirriantes y caseros, los primeros experimentos

de *musique concrète* de Cabaret Voltaire (como "Dream Sequence Number Two Ethel's Voice", por ejemplo) tienen una cualidad extraña pero pintoresca. Por su lado, los temas más feroces, como "Henderson Reversed Piece Two" –pura percusión sintética martilleante y sucias láminas de sonido–, recuerdan a los compositores de música electrónica avant-garde como Morton Subotnick.

Hasta este momento Cabaret Voltaire no parecía una banda de rock en lo más mínimo. Para empezar, no tenían baterista. "No queríamos a un tipo que viniera del rock y quisiera presumir y lucirse y hacer solos de batería", dice Kirk. "Queríamos una repetición constante y estable, mecánica." Un día, en una disquería de Sheffield, se les acercó "un tipo de apariencia poco fiable con un peluquín" y les vendió una caja de ritmos Farfisa que tenía en su casa. La guitarra no entró en escena hasta bastante después. Por un tiempo, Cabaret Voltaire ni siquiera tenía un sintetizador como Dios manda: usaban, en cambio, loops de cinta magnética pregrabada y un oscilador arcaico construido por el propio Watson. El instrumento original de Kirk fue el clarinete, alimentado a través de toda una variedad de efectos para que sonara severamente procesado y escalofriante, como puede oírse en la psicótica/bucólica "Fuse Mountain", que evoca la imagen de una ronda de hippies sentados en posición de indio y tocando flautas sobre un montículo de mineral de hierro fuera de alguna planta siderúrgica abandonada. Casi todas y cada una de las fuentes sonoras de Cabaret Voltaire –las voces de la banda, el bajo de Mallinder, el órgano de Watson, sonidos *ready-made*– eran pasadas por moduladores de anillo o a través de una cadena de artefactos generadores de efectos que las hacían emerger, del otro lado, indefectiblemente corrompidas y contaminadas.

Durante estos primeros años anteriores al punk, los integrantes de Cabaret Voltaire "nunca tuvimos noción alguna de que eventualmente podíamos producir y editar discos", dice Kirk. "Todo lo que hacíamos lo hacíamos solo porque nos divertía. Y eran, en realidad, cosas súper dementes –como salir a dar vueltas en una camioneta mientras pasábamos loops de cinta pregrabada desde el asiento trasero o ir a pubs con una cassettera y reproducir cosas rarísimas– solo para irritar a la gente." El quid de la cuestión era la provocación por la provocación misma. Cabaret Voltaire también atraía largas miradas atónitas y a veces hasta fulminantes por cómo se veían. Eran un grupo de empedernidas víctimas de la moda: look skinhead durante sus años de adolescencia; luego, un intermedio glam; finalmente el estilo *do it yourself* que terminarían desarrollando en base a

ropa vieja de tiendas de segunda mano, que ellos personalizaban con pintura. Mallinder era el estilista de la banda. "Su departamento tenía dos habitaciones: en una de ellas vivía y en la otra estaba montado su guardarropas", recuerda el corresponsal de *NME* en Sheffield Andy Gill (que no tiene nada que ver con el guitarrista de Gang of Four). Tal como quedó documentado en el fanzine de Sheffield *Gun Rubber*, un look típico de Mallinder podía incluir, por ejemplo, unos pantalones de vestir plisados grises, zapatos de piel de víbora, una camisa hawaiana roja con el cuello levantado y una chaqueta de gamuza de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. Verse así de estilizado sí que era una verdadera declaración de principios en ese momento, una época en que la mayoría de los jóvenes comunes y corrientes todavía usaba pantalones acampanados, plataformas, patillas y el pelo todo desgreñado y largo hasta los hombros.

Sheffield era un medioambiente sorpresivamente compatible con el estilo de vida bohemio. Gracias a los subsidios municipales al transporte público y a la plétora de depósitos vacíos que se podían ocupar o alquilar a muy bajo precio, realmente no se necesitaba demasiado dinero para vivir. Las escuelas de arte y la Universidad de Sheffield se ocupaban de proveer la cantidad necesaria de bares
para estudiantes con cerveza barata, y las variopintas agrupaciones estudiantiles se encargaban, por su lado, de organizar recitales. En una ocasión, de hecho, Cabaret Voltaire engañó a una de estas organizaciones, el colectivo Science for the People, para que los dejaran tocar en sus fiestas de los martes por la noche: "Ah, sí, hacemos rock", le aseguraron al encargado de las contrataciones.

El 13 de mayo de 1975, Cabaret Voltaire dio su primer recital ante una sala llena de estudiantes pasmados. Tristan Tzara hubiera estado orgulloso de sus muchachos, que se las arreglaron para incitar un disturbio que nada tenía que envidiarle a ninguno de los provocados por los dadaístas. "En lugar de algún tipo de percusión teníamos una grabación loopeada de un martillo pilón, y Richard tocaba un clarinete todo cubierto de parpadeantes lucecitas navideñas. Finalmente, todo terminó del único modo en que podía terminar, con la audiencia invadiendo el escenario y moliéndonos a palos", recordaba años más tarde Watson. En medio del tumulto, Mallinder se cayó del escenario, se fisuró un hueso de la espalda y tuvieron que llevarlo al hospital. Kirk blandía su clarinete como un garrote para repeler a los atacantes y terminó tirándole su guitarra casera a la audiencia. De acuerdo con Kirk: "Al final la gente que nos atacó fue la que terminó llevándose las heridas más feas, porque muchos de los

que sí habían venido a vernos a nosotros, muchos de ellos tipos verdaderamente complicados, se tomaron las agresiones personalmente y se pusieron de nuestro lado en la pelea haciendo que la ganáramos o, al menos, que no fuésemos los únicos en salir golpeados. Todo el mundo estaba muy borracho, y sencillamente se descontroló todo".

El siguiente golpe para *épater la bourgeoisie* de Cabaret Voltaire también tuvo lugar en la universidad. "Uno de los chicos que estudiaba en el Departamento de Música nos convenció para que hiciéramos una performance interpretando una pieza llamada *Exhaust* de un tal Jean-Yves Bosseur, un compositor de música contemporánea", recuerda Kirk. "Solo pasamos una cinta loopeada sobre música de alguien diciendo la palabra 'exhaust', mientras reproducíamos al mismo tiempo unos loops de cinta de video que se empezaron a derretir. Estaban todos horrorizados y no nos invitaron a la fiesta que había después." Era 1976, el mismo año en que Musical Vomit provocó una reacción similarmente negativa –aunque, a decir verdad, mucho más demostrativa físicamente hablando– de parte de la audiencia del Bath Arts Festival, de cuyo escenario tuvieron que huir en medio de una lluvia de latas de cerveza.

Cuando llegó el punk, los integrantes de Cabaret Voltaire y del colectivo Meatwhistle/Musical Vomit estaban emocionadísimos con sus efectos de shock y sus provocaciones estéticas. "La progresión del glam al punk simplemente parecía natural", recuerda Phil Oakey. "Los mismos chicos que antes usaban ropa de piel artificial de repente comenzaron a vestirse con vinilo y alfileres de gancho. Y *sí* tuve la primera remera con cierres relámpagos en Sheffield porque me la hice yo mismo." La primera vez que Oakey se topó con Ian Craig Marsh, este último estaba vestido para consternar: "Tenía unos jeans achupinados, realmente ajustados, con un parche de cuero cosido en la entrepierna, y, en vez de una remera, me había puesto un par de medias largas de nylon con la entrepierna arrancada, cosa de que pudiera pasar el cuello, sacar la cabeza por ahí y estirarlas hacia abajo para que quedaran súper ajustadas. Y había agarrado un cigarrillo y les había quemado agujeros por todos lados, así que estaban todas rotas y corridas. El toque final eran los brazaletes: dos pequeñas latas –porción individual– de frijoles cocidos que abrí por ambos lados y a continuación deslicé por mis muñecas."

En junio de 1977, los tres miembros de Cabaret Voltaire se unieron a Marsh, Adi Newton, Glenn Gregory, Martyn Ware y Hayden Boyes-Weston, el baterista de 2.3, para un único recital como el megagrupo de punk paródico The

Studs. "Fue un evento anárquico, crudo", recuerda Newton. "Uno de nuestros asistentes tenía una bolsa llena de orejas de cerdo y se las tiraba a la audiencia." Después de unas versiones caóticas e improvisadas de "Louie Louie" de The Kingsmen, "Vicious" de Lou Reed y "Cock in My Pocket" de Iggy Pop, la banda tuvo que dejar el escenario en medio de aullidos e insultos.

De todas formas, The Studs eran divertidos. Mientras el punk había motivado a montones de chicos a lo largo y a lo ancho de todo el Reino Unido a agarrar guitarras y hacer basura sub-The Clash de dos acordes, los estetas de Sheffield rechazaban la idea de volver a los orígenes y al rock 'n' roll básico de "garagelandia". "No había ni una banda punk en Sheffield", dice Phil Oakey. En parte a causa de una aversión cabeza dura –típica del norte de Inglaterra– a seguir el rumbo marcado por Londres y en parte gracias a un espíritu futurista autóctono real, las bandas locales tendieron a abrazar, antes que a la instrumentación convencional del rock (guitarra, bajo y batería), los sintetizadores, las grabadoras y las primitivas cajas de ritmos.

De cualquier manera, para finales de ese mismo verano, el punk rock ya parecía demodé. "Al principio lo vimos como algo que tal vez podía ser un renacimiento, pero enseguida entendimos que era más bien el final de un ciclo", dice Marsh. "Era obvio que el punk no estaba conduciendo a nada interesante o nuevo. Cuando armamos The Future, nuestra misión definitivamente era destruir el rock 'n' roll." Martyn Ware, miembro cofundador de The Future junto con Marsh y Newton, ni siquiera se molestó en ir a ver a Sex Pistols o a The Clash cuando tocaron en Sheffield. En realidad, sí había *intentado* tocar la guitarra, pero desistió indignado cuando se enteró de que, para conseguir que sus dedos dejaran de sangrar, tenía que endurecer la piel de sus yemas remojándolas en alcohol. Por fortuna, ese mismo verano de 1977 también traería consigo dos discos definitorios que les mostrarían a Marsh y a Ware la resplandeciente autovía (pavimentada de sintetizadores) hacia el mañana: *Trans-Europe Express* de Kraftwerk y el single "I Feel Love" de Donna Summer. El dúo estaba convencido de que los sintetizadores y los ritmos maquínicos eran el camino a seguir. "Estábamos absolutamente en contra de hacer cualquier cosa con guitarras, punto final", dice Marsh. "Se volvió nuestro manifiesto: nada de instrumentación convencional."

Habiendo abandonado la escena del colectivo Meatwhistle para trabajar como un técnico en computación, Marsh ahora tenía dinero para quemar. Vio una publicidad de un kit "arma tu propio sintetizador" en la revista *Practical*

Electronics y lo compró. "En realidad, para ese entonces todavía no había verdaderos sintetizadores comerciales en el mercado. Los primeros Moogs se hacían por encargo y costaban una fortuna, como unas cien mil libras o algo así. Eran estrictamente territorio de los megagrupos progresivos. Y se necesitaba cierta destreza técnica para soldar el kit que compré."

Marsh empezó a pasar el rato en el edificio/escuela de Meatwhistle nuevamente, y a veces arrastraba su máquina hasta allí y se quedaba jugueteando con ella por algunas horas. Intrigado, Ware le propuso ayudarlo a pagar las piezas del sintetizador si Marsh se lo dejaba usar. "Pero era virtualmente intocable, y por lo general, llevaba como media hora solo afinarlo", dice Marsh. "En realidad, solo estaba bueno para hacer sonidos extraños." Entre ambos, Ware y Marsh compraron dos máquinas superiores: un Korg 700S, un simple sintetizador analógico monofónico ("monofónico" hace referencia aquí al hecho de que solo podía tocarse una nota por vez, no se podían hacer acordes), y un Roland System 100. Este último costó £800 –una pequeña fortuna en 1977–, pero tenía un potencial creativo infinitamente mayor. En vez de un mero teclado con determinada cantidad de sonidos preseteados, el System 100 era un artefacto que permitía tocar "parches". Con todas sus entrañas a la vista, la máquina era un enredo de módulos, cables, enchufes y perillas. El operador creaba sus propios sonidos, sus propios "parches de sintetizador", modificando y ajustando todo tipo de variables (cambiando los módulos para utilizar, eligiendo qué cables conectar a qué enchufes y cuáles perillas girar hasta qué parámetros). Para recordar cómo se había conseguido algún sonido en específico, entonces, era necesario dibujar y anotar dónde se había enchufado todos los cables, en qué niveles se habían seteado los diferentes "potenciómetros" (diales), etcétera. "Pero, sin importar cuán cuidadoso se fuera a la hora de anotar todo, había tantas variables cruciales implicadas que, en realidad, era virtualmente imposible conseguir el mismo sonido dos veces", dice Marsh. "Así que había un elemento aleatorio al que uno no podía más que entregarse."

En The Future, Marsh usaba el System 100 para generar ruidos alienígenas y texturas futuristas y Ware usaba el Korg para tocar líneas melódicas sencillas con un solo dedo. La música era minimalista por defecto. Crear ritmos coherentes resultó ser aún más desafiante. Antes de las cajas de ritmos uno podía conseguir generadores de ritmos rudimentarios o teclados con beats preseteados (tango, disco, rock, etcétera), pero no había margen alguno para programar ritmos nuevos y

únicos. Para sortear esta dificultad, Marsh creó sonidos de percusión desde cero a partir del System 100. Tomaba un sonido, lo filtraba y finalmente esculpía la "envoltura" de ese sonido original ahora procesado de modo tal que adquiriera el ataque y la caída de un tipo de tambor en particular. El ruido blanco era efectivo para lograr hi-hats y platillos artificiales, y el denominado "ruido rosa", con su sonido más opaco, podía transformarse más o menos fácilmente en algo parecido al ruido sordo, grueso y contundente de los bombos o al golpe seco de los redoblantes. Juntando todos estos sonidos pseudopercusivos, Marsh los secuenciaba meticulosamente para que terminaran sonando como un track de batería completo. De modo inevitable, por supuesto, los resultados eran un tanto artificiales.

El tercer miembro de The Future, Adi Newton, era el que estaba más interesado en los experimentos con sonidos abstractos a partir de la utilización de grabadoras. "Adi había ido a la escuela de arte y fue él quien me mostró por primera vez un montón de cosas que tenían que ver con el arte moderno: Man Ray, Duchamp...", dice Marsh. Newton había alquilado un par de cuartos en una fábrica abandonada para usar como atelier y estudio de grabación. También vivía allí. El número 21B de la calle Devonshire Lane se convirtió en "la locación de muchas fiestas demenciales y en una zona de experimentación psicotrópica", recuerda Newton. El espacio también devino el estudio y la base de operaciones de la banda.

Al principio, The Future tuvo "la idea, bastante descabellada por cierto, de que todos cantáramos en todas las canciones, de que hubiera tres voces", dice Marsh. "Nos deshicimos de nuestros nombres y solo nos llamábamos mutuamente A, B y C. Era todo muy 'computarizado' y con ello venía un programa de composición de letras que habíamos creado y que se llamaba CARLOS: Cyclic and Random Lyric Organization System [Sistema de Organización Cíclico y Aleatorio de Letras]." Una versión cibernética de los *cut-ups* de Burroughs y Gysin y de la escritura automática surrealista, según Ware, CARLOS era algo así como una máquina tragamonedas: "Uno metía, digamos, cien sustantivos, verbos, adjetivos, preposiciones, lo que fuera, y la máquina sacaba letras aleatorias". Se le asignaban líneas o palabras específicas a cada una de las voces individuales (A, B o C). "Al final, terminamos abandonando todo ese sistema en pos de letras más simples y directas, que, por lo general, eran obra de Adi", dice Marsh con cierta melancolía. "Blank Clocks", uno de los pocos tracks "escritos" por CARLOS que tuvo algún éxito y, además, sobrevivió, mezcla un núme-

ro limitado de sustantivos, adjetivos, pronombres y artículos, y los ordena en cierta cantidad de combinaciones apenas diferentes: "Your heart the thigh my pain blank time your face the clock my mind/ Blank heart your thigh the pain/ My time blank face your clock/ The mind my heart blank thigh your pain the time my face" [Tu corazón el muslo mi dolor tiempo en blanco tu cara el reloj mi mente/ Corazón en blanco tu muslo el dolor/ Mi tiempo cara en blanco tu reloj/ La mente mi corazón muslo en blanco tu dolor el tiempo mi cara].

Para ese entonces, The Future tenía un sesgo decididamente más progresivo que pop. Se puede escuchar a Tangerine Dream en los lúgubres paisajes mentales techno-góticos de "Future Religion", y las inhóspitas vistas panorámicas electrónicas de "Last Man on Earth" son solo diez minutos extraídos de una pieza que originalmente duraba una hora y treinta y siete minutos. Nada podría haber estado más lejos de los dos acordes y los dos minutos sancionados por la nueva norma punk de 1977. Así y todo, en agosto de ese mismo año, The Future se acercó a todas las compañías discográficas grandes con base en Londres en busca de un contrato. Enviaron un llamativo folleto atiborrado de

gráficas de computadora a quince sellos. "No había mucha gente con acceso a una computadora por aquel entonces, y nosotros teníamos todos estos bizarros diseños de matriz de puntos en papel de impresión, ese que trae todos los agujeritos a los lados", dice Marsh. "Enviamos nuestro manifiesto y dijimos que no íbamos a mandarles ningún demo, pero que íbamos a estar en Londres en tal y tal fecha y que, si querían concertar una entrevista, pues ahí sí le pasaríamos las cintas a quien quisiera escucharlas. De modo un tanto sorpresivo, obtuvimos nueve respuestas. Y todos nombres importantes: EMI, Island, CBS."

Con el punk en la cima de su reinado, los sellos estaban a la búsqueda de bandas y artistas new wave. "Los directores de los departamentos de 'artistas y repertorio' de las compañías discográficas tenían todos cuarenta años y se veían sencillamente ridículos, creyendo que estaban 'en la onda' por usar esas camperas vinílicas con cierres relámpagos que habían comprado en King's Road", dice Marsh. Después de oír las cintas de The Future, sin embargo, casi todos ellos les mostraban la puerta de salida. Solo Island Records expresó cierto entusiasmo. "Dijeron que estaban realmente interesados, pero que creían que lo que teníamos que hacer era irnos a casa, trabajar en la música para darle un formato más de canción y volver en seis meses", dice Ware. De vuelta en Sheffield y decididos a seguir la "crítica constructiva" de Island, Marsh y Ware se dieron cuenta de que "Adi en reali-

dad no podía cantar ni una sola nota y, más importante aún, en realidad no *quería* cantar ni una sola nota. A él le interesaba más eso de usar la voz como un arma". Decidieron dejarlo ir. A escondidas, mudaron todos los equipos de Devonshire Lane a la casa de Marsh y le dejaron una nota a Newton. "No nos vimos ni nos hablamos por un tiempo, hasta que él se tranquilizó", dice Marsh.

Sin cantante, The Future se dedicó temporalmente a hacer tracks instrumentales. "Dancevision", con sus trémulos destellos de luces de neón y sus sonidos de cuerdas que evocan cierta aleación ambigua de euforia y aflicción, suena exactamente como si fuese el cianotipo para el futuro techno de Detroit. Así y todo, la necesidad de un vocalista era evidente. En noviembre de 1977, Ware tuvo una iluminación: "Le dije a Ian que conocía, de cuando iba al colegio, a este tipo que sabía cantar y que se veía genial. Era el tipo más genial de Sheffield, andaba en unas gigantescas motocicletas Norton asombrosas y llevaba el pelo hacia un lado, lo tenía cortado de modo asimétrico. Era totalmente andrógino y todas las chicas pensaban que era absolutamente hermoso." El tipo era Phil Oakey y el peinado era algo que le había copiado a una chica que había visto una vez en un colectivo, una modelo que llevaba una versión de un famoso corte de pelo de los sesenta de Vidal Sassoon.

Oakey era el menor de cuatro hermanos varones en una familia de clase trabajadora que había logrado ascender hasta una posición acomodada. "Mi papá era jefe de la oficina de correos y, para cuando aparecí yo, nos iba bastante bien. Vivíamos en un suburbio muy coqueto." Cuando aún era un adolescente, sus grandes pasiones eran las motocicletas, la estética glam, la música pop y la ciencia ficción. "Terminé trabajando durante dos años en una librería universitaria y tenía todas las ediciones de bolsillo de todos los libros de ciencia ficción que se pudieran conseguir. Me encantaban Philip K. Dick y Ballard." La influencia de Dick puede notarse por doquier en el primer material de The Human League. "Circus of Death", el lado B de su single debut, estaba en parte inspirado en *Ubik*, y "Almost Medieval", uno de los temas de su primer disco, *Reproduction*, está basado en *El mundo contra reloj*, una novela en la que el tiempo corre hacia atrás en lugar de ir hacia adelante.

Oakey, en realidad, no tenía ambiciones de convertirse en un cantante pop. Era camillero en un hospital cuando Ware le sugirió que se probara como *frontman* para The Future. "Le dimos el track instrumental de 'Being Boiled' y dos días más tarde vino y dijo: 'No sé si esto les va a gustar'." Había escrito una letra

bizarra que mezclaba cosas acerca de la insensata matanza de gusanos de seda con nociones (confusas y mal digeridas) de la religión oriental. Sin duda alguna, un total y completo sinsentido, sí, pero lo cierto es que, interpretado en el imponente barítono de Oakey, era un sinsentido que sonaba maravillosamente siniestro. "Escuchamos las primeras líneas –'Listen to the voice of Buddha/ Saying stop your sericulture' [Escucha la voz del Buda/ Diciendo basta con tu sericultura]– y fue un antes y un después." Oakey se unió a la banda, pero no estaba demasiado a gusto con el hecho de que se llamara The Future, así que se les ocurrió rebautizarse como The Human League, un nombre tomado de un juego de ciencia ficción acerca de dos imperios intergalácticos en guerra.

Con Oakey a bordo, la banda viró definitivamente hacia el pop con canciones como "Dance Like a Star", algo así como una versión lo-fi e improvisada de "I Feel Love" de Donna Summer y Giorgio Moroder. Cuando la canción comienza, Oakey se burla: "Esta es una canción para todos ustedes, engreídos pretenciosos, que creen que la música disco es inferior a las sandeces musicales irrelevantes y a los gastados lugares comunes con los que intentan impresionar a sus

padres. Somos The Human League, somos mucho más inteligentes que ustedes y esto se llama 'Dance Like a Star'". Dejando atrás su lado progresivo, The Human League empezaba a desarrollar una nueva estética, a transitar una nueva dirección que apuntaba no tanto hacia el art rock, sino más bien hacia el "art pop". Una banda de intelectuales que había terminado decidiendo alinearse con el dance pop comercial (ABBA, el eurodisco, Chic), The Human League miraba ahora burlona y desdeñosamente esas ideas un tanto conservadoras de "lo profundo" y "el sentido" (el continuo Pink Floyd/The Cure/Radiohead) típicamente idolatradas por los estudiantes universitarios. En línea con su nueva adoración por el pop prefabricado y la sensiblería épica, The Human League comenzó a trabajar en covers totalmente electrónicos de clásicos de los años sesenta como "You've Lost That Lovin' Feeling" de The Righteous Brothers.

La siguiente frontera a ser cruzada por The Human League se presentó de la mano de Paul Bower, un personaje de la escena de Sheffield. Su banda, 2.3, estaba lista para editar su single debut, "Where To Now?", vía Fast Product. Bower amaba el material de The Human League, especialmente "Being Boiled". Le pasó un demo de la canción a Bob Last y a este le gustó tanto que quiso editarla sin regrabar nada. Last, un fanático enfermo de Parliament-Funkadelic, recuerda oír "un riff de bajo fenomenal, súper gordo, a la mitad de 'Being Boiled'; algo que

sonaba como un riff de Bootsy Collins pero en versión mutante. No podía parar de pensar: 'Dios, tenemos que editar esto'". A Last también le encantaba la manera en la que The Human League "jugaba con todo este paisaje cultural de lo kitsch", abrazándolo y burlándose de él al mismo tiempo. Esto saltaba a la vista en "Circus of Death", el lado B de "Being Boiled" que Ware describió una vez como "un viaje subliminal a través de todas las películas más trash de la historia del cine". La canción cuenta la historia de un payaso maléfico que dirige un circo de pesadilla y usa la siniestra droga "Dominion", que le permite controlar las mentes, para apaciguar a la población (y todo esto con Steve McGarrett, de la serie televisiva *Hawaii-Five-0*, viniendo al rescate en un vuelo comercial común y corriente que debe aterrizar en el aeropuerto de Heathrow, Londres).

El single de "Being Boiled" fue editado en junio de 1978 con el eslogan "Electrónicamente tuyo" encabezando la tapa. Ese mismo mes, The Human League hizo su debut en vivo en la Escuela de Bellas Artes del campus Psalter Lane, parte de la Universidad de Sheffield. La banda dio con una solución, a la vez pragmática y artísticamente interesante, a la hora de decidir cómo reproducir los tracks. "Salimos al escenario con una cassettera, con el ritmo y los bajos ya grabados", dice Marsh. "Nos gustó la idea de ponerla en el lugar en el que se suponía que estuviera el baterista, con un reflector que le apuntara y todo. Nosotros saldríamos al escenario después, tomaríamos nuestras respectivas posiciones tras los teclados y, luego, yo caminaría con la mayor de las determinaciones hasta donde estaba la cassettera y apretaría 'play'. Sabíamos que hacer una cosa así iba a irritar sobremanera a la fraternidad del rock 'n' roll, a los creyentes del 'la música tiene que ser en vivo'. En ese momento, los únicos que usaban tracks pregrabados cuando se presentaban en vivo eran los artistas de música disco, cuando hacían esas presentaciones especiales en los clubes nocturnos y las discotecas o cosas por el estilo."

El primer show salió bien porque algunos estudiantes de arte habían erigido una pared de televisores mal sintonizados detrás de la banda pero, a decir verdad, las fechas subsiguientes se vieron un tanto afectadas porque, si de *ver* se trataba, lo cierto es que The Human League no tenía mucho para ofrecer. "Martyn y yo siempre estábamos estáticos detrás de los sintetizadores", dice Marsh. Oakey, por su lado, estaba igual de rígido a causa de su pánico escénico. Pero entonces se les acercó un estudiante de arte llamado Adrian Wright y les ofreció encargarse de rectificar su déficit estético con proyecciones de

diapositivas. "Adrian tenía acceso a proyectores Kodak profesionales. Podía 'tomarlos prestados' de la universidad", dice Marsh. Así, The Human League se hizo con su cuarto miembro, a quien le dieron el título de "director artístico".

Wright era un coleccionista obsesivo de memorabilia de la cultura popular: cartas de *El agente de CIPOL*, libros de Rin Tin Tin, souvenirs varios de *Doctor Who* y de los shows de marionetas de Gerry Anderson, *Thunderbirds* y *Stingray*. "Si ibas al monoambiente de Adrian te encontrabas con cada centímetro cuadrado de pared, del piso al techo, repleto de cómics y juguetes", dice Ware. Wright también tenía cierta fascinación con la cultura de las celebridades, dice Oakey. "Con esas personas que sabían manipular a los medios de comunicación y podían usarlos para sus propios fines. Estaba absolutamente fascinado con los Kennedy y con Hitler, fascinado al extremo de que había quienes creían que era un fascista. Pero, de hecho, él solo estaba interesado en la manera en la que esta gente usaba la imagen y la propaganda." Como "director artístico" de The Human League, Wright desarrolló un set de proyecciones de diapositivas cada vez más complejo, yuxtaponiendo imágenes tomadas del ámbito de la ciencia y la tecnología (cohetes, gráficas, diagramas, plataformas petroleras) con imágenes de la naturaleza (flores, animales) y de la cultura pop (arte erótico, celebridades, publicidades). "Nuestro primer show realmente exitoso –un recital gratuito que dimos en The Limit, en Sheffield– fue la noche que contamos por primera vez con las diapositivas de Adrian", dice Marsh.

Después de la edición de "Being Boiled" y de sus primeros recitales fuera de Sheffield, The Human League empezó a recibir la aprobación de las celebridades. David Bowie los saludó como un atisbo al futuro del pop. Hicieron fechas en Europa junto a Devo e Iggy Pop. Fueron invitados a ser la banda soporte de Siouxie and the Banshees cuando estos últimos salieron de gira (acontecimiento para el que The Human League fabricó sus propios "escudos antidisturbios" de fibra de vidrio para proteger a sus sintetizadores de las eventuales latas de cerveza que fueran a lanzarles). Su relación con Fast Product no dejó de crecer: Bob Last pasó a funcionar creativamente casi como si fuera el quinto miembro de la banda y, eventualmente, se transformó en su manager. "Bob tenía una sensibilidad fantástica, para él todo era un suceso artístico", dice Ware.

Además de su pasión por lo conceptual y por la estética detrás de los discos, The Human League y Fast Product también compartían una misma actitud anti-hippie, anti-abulia y anti-"pensamiento relajado". Dice Ware: "Nos gusta-

ba la acción, teníamos esta manera –típica de Sheffield– súper protestante de encarar el mundo, 'hay que trabajar todo el día' y cosas como esas". El segundo disco que The Human League editó vía Fast Product fue, de hecho, un tributo al trabajador. El EP *The Dignity of Labour* [La dignidad de los trabajadores] incluía cuatro tracks instrumentales electrónicos inspirados en el programa espacial soviético. Cada uno de los tracks ofrecía una perspectiva distinta sobre el mismo concepto, a saber: hasta qué punto la tecnología moderna dependía en última instancia de los trabajadores. En este caso, mineros rusos que trabajando duro debajo de la corteza terrestre extraían el carbón necesario para hacer el acero que, luego, sería transformado en las grúas que habrían de completar la nave espacial de Yury Gagarin. Gagarin también aparece en la tapa del disco como una figura espléndidamente aislada que camina a través de una plaza de Moscú para recibir una medalla por ser el primer humano en viajar al espacio exterior. El EP venía, además, con un *flexi disc* de regalo que documentaba –en verdadero estilo brechtiano– a la banda y a Last mientras discutían cómo debía ser la tapa del disco. Al final, Oakey hacía una pequeña reflexión acerca del tema de este EP conceptual: el individualismo *versus* el colectivismo.

The Dignity of Labour se editó en abril de 1979, a menos de un mes de las próximas elecciones generales del Reino Unido. El resultado de esas elecciones –la aplastante derrota del gobierno laborista– inauguraba una era en la que el individualismo pasaría a ser férreamente defendido a expensas de todo valor colectivo. "No se podía vivir en Sheffield y no estar al tanto de que la era industrial se estaba cayendo a pedazos", dice Last. "Así que al menos en un nivel el EP sí era un himno totalmente serio a la dignidad de los trabajadores. Claro que, al mismo tiempo, también estaba recubierto por muchas otras capas distintas: capas de ironía, de duda y de alienación." A pesar de lo oportuno de sus conceptos y de su electrónica evocativa y precursora, los introspectivos tracks instrumentales del EP confundieron a la mayoría de los fans de "Being Boiled".

Last creía que no tenía ningún sentido sacar un tercer single de The Human League por Fast Product y decidió conseguirles a sus protegidos un contrato con una compañía discográfica grande. Acercándose nuevamente a los sellos londinenses, los integrantes de The Human League esta vez se presentaron como la vanguardia del próximo gran acontecimiento en la historia de la música, como una ola de positividad tras el nihilismo y la furia del punk. La primera canción de su demo, "Blind Youth" [Juventud ciega], ridiculizaba a los predica-

dores *fashionistas* del pesimismo, en especial a aquellos que consideraban que la vida urbana moderna era algo así como cierto tipo de pesadilla distópica. "High-rise living's not so bad" [La vida en los monoblocks no está tan mal], canta Oakey, una indirecta mordaz que le apuntaba tanto a Ballard como a The Clash. "Dehumanization is such a big word/ It's been around since Richard the Third" [Deshumanización es una palabra tan pomposa/ Ha estado ahí desde Ricardo III]. Rechazando la postura "no hay futuro" del punk, The Human League exhortaba a la enceguecida juventud británica declarando: "Take hope [...] Your time is due/ Big fun come soon/ *Now* is calling" [Ilusiónate [...] Tu tiempo ya está aquí/ Enseguida habremos de divertirnos a lo grande/ El *ahora* está llamando].

La reacción de Cabaret Voltaire al punk fue diferente. En cierta medida, podría decirse que le siguieron la corriente. Las guitarras tomaron preeminencia. A diferencia de antaño, cuando habían usado las voces de los tres, ahora Mallinder se asentaba en el papel de cantante, con su voz sonando siniestra y grave en la mezcla final. Cabaret Voltaire empezó a tocar en vivo con regularidad, alquilando cuartos arriba de pubs y haciendo ellos mismos la promoción de sus recitales. Se las ingeniaron para adentrarse en el mundo del punk mandándole demos a Richard Boon, de New Hormones, que no tuvo dinero suficiente para editarles un disco, pero sí les dio una fecha como banda soporte de los Buzzcocks, en marzo de 1978. "Fue en el Lyceum, también iban a tocar The Slits, una maldita pesadilla", recuerda Kirk. "Lleno de punk rockers trastornados. Nos cubrieron de escupitajos."

Poco después del show del Lyceum, Cabaret Voltaire mudó su base de operaciones del ático de Chris Watson a un edificio llamado Western Works. Los nuevos cuarteles generales de la banda habían sido una vez las oficinas de la Federation of Young Socialists de Sheffield. "Si miran fotos viejas de nosotros ensayando en el Western Works, verán que la pared que está detrás nuestro está cubierta de afiches socialistas viejos de los sesenta y los setenta. Cuando llegamos al edificio los dejamos tal como los habíamos encontrado porque pensamos que eran un buen telón de fondo."

Tener un espacio en el que poder pasar el rato y trabajar a la hora que quisieran fue un gran paso adelante, dice Kirk. La adquisición de su propia grabadora multipista y su propia consola de mezcla les permitió grabar con

una calidad de sonido lo suficientemente buena como para editarse a sí mismos. Esto era la prolongación lógica del impulso *do it yourself*: no tener ya que alquilar un estudio y lidiar con el obstinado ingeniero de sonido residente o el tic-tac del reloj. Este tipo de colectivo empresarial autosuficiente se generalizaría durante toda la década del ochenta y, con el surgimiento del techno, durante los primeros años de los noventa. Cabaret Voltaire estaba desarrollando, en 1978, el modelo para algo así como un microcapitalismo postsocialista, para una autonomía que representaba, si no exactamente una franca resistencia, al menos sí una forma de resiliencia espontánea y auténtica, "de base", a las jerarquías de la cultura corporativa. "Cuando uno posee su propio estudio no tiene ningún compromiso ni está en deuda con una compañía discográfica que, de lo contrario, sería la que paga las cuentas", dice Kirk. "Western Works nos dio la libertad de hacer lo que quisiéramos."

Al principio, sin embargo, los integrantes de Cabaret Voltaire no podían hacerse cargo de los costos que implicaba ser completamente autónomos, por lo que Rough Trade "nos adelantó dinero suficiente para comprar la portaestudio de cuatro canales y la mesa de mezcla", dice Kirk. Grabado, en realidad, antes de que adquirieran todos los equipos del nuevo estudio, el álbum debut de Cabaret Voltaire, *Extended Play*, fue editado por Rough Trade en octubre de 1978. El EP de cuatro canciones fue el puntapié inicial de una notable seguidilla de lanzamientos –todos ellos vía Rough Trade– que continuó hasta 1982 y que, para el final del recorrido, incluía seis singles clásicos, cuatro LP históricos, numerosos discos en vivo y un extraño mini- LP, *Three Mantras*.

El sonido definitivo de Cabaret Voltaire tomó forma en algún momento entre 1977 y 1978: hi-hats siseantes y redoblantes empantanados cortesía de su generador de ritmos, los manchones de fango sintetizado de Watson, el latido frío y húmedo del bajo de Mallinder y el sonido de vidrio astillado de las guitarras de Kirk. Todo eso se fusiona en singles como "Silent Command" y "Seconds Too Late" para crear un acechante groove hipnótico que es algo así como una extraña mezcla entre death disco y *skank* soviético. Otra marca registrada de Cabaret Voltaire era la deshumanización de la voz de Mallinder, conseguida gracias a una serie de tenebrosos tratamientos que lo hacían sonar reptiliano, alienígena o, en el límite, como si fuese cierta clase de ser metálico o mineralizado. En "Silent Command", por ejemplo, la voz de Mallinder burbujea cual vidrio fundido. En otros singles, como "Nag Nag Nag" y "Jazz the

Glass", hay en cambio una atmósfera garage punk sesentosa casi encantadora, con sus guitarras distorsionadas y las melodías de órgano Farfisa que nos recuerdan a la música de Question Mark and the Mysterians o The Seeds.

Habiendo empezado con el clarinete –un instrumento que hacía pensar más en Jethro Tull que en PiL–, Kirk se unió prontamente al panteón postpunk de los innovadores de la guitarra. Se puede escuchar cómo aparece el frío aliento de su sonido registrado en "The Set Up", uno de los temas de su primer EP. En otras ocasiones, Kirk se vale de un estilo rítmico entrecortado, inspirado a partes iguales en el *afterbeat* rasgado del reggae –ese sonido tan característico de las guitarras rítmicas producto de tocar siempre después del beat– y en el funk inquieto de Michael Karoli, de Can. Lo que realmente llama la atención es el personalísimo timbre del sonido de Kirk, una distorsión sensual y crispada, quebradiza, que suena como metal ampollado o cromo ardiente, abriéndose camino de manera irritante hasta lo más profundo del canal auditivo de quien escucha. Comúnmente procesada a través de efectos de delay y cargada de sustain, la guitarra de Kirk avanza y retrocede trazando arcos a través de paisajes sonoros reverberantes pero claustrofóbicos, como búnkeres o silos misilísticos subterráneos. "Siendo un técnico telefónico que, además era bueno con la electrónica, Chris Watson fue capaz de construirme un pedal de distorsión a medida usando un circuito que había sacado de una revista", dice Kirk. "Así que nadie sonaba como yo."

Cuando de shows en vivo se trataba, Cabaret Voltaire estaba tan comprometido con lo multimedia como The Human League, solo que, en su caso, las intenciones estaban más bien orientadas hacia la sobrecarga y la saturación sensorial. Usaban proyectores de diapositivas y de película para crear, emulando el estilo de las técnicas de *cut-up*, un telón de fondo de imágenes desincronizadas y aleatorias: pornografía francesa, noticieros, películas. La idea de bombardear a la audiencia con información también tenía que ver con el hecho de que los miembros de Cabaret Voltaire se concebían a sí mismos, entre otras tantas cosas, como reporteros: "Nuestra lógica era más bien como: 'Solo presentemos los hechos y dejemos que la gente decida qué pensar por sí sola'", dice Kirk.

Este enfoque informativo-descriptivo de Cabaret Voltaire hacía que los temas de actualidad se filtraran en su música. Cuando visitaron los Estados Unidos por primera vez, en noviembre de 1979, escucharon los rumores acerca del inminente corrimiento hacia la derecha que venía gestándose vía Reagan y el resurgimiento de los movimientos religiosos cristianos, principalmente en

el sur. Ambas eventualidades terminaron transformándose en fuentes de inspiración para su segundo disco, *The Voice of America.* "Estábamos fascinados con los Estados Unidos, pero también estábamos perfectamente al tanto de su lado oscuro. Una gran novedad para un grupo de chicos de Inglaterra, donde la televisión terminaba a las once de la noche y solo había tres canales, fue el hecho de descubrir que en Estados Unidos tenían televisión toda la noche y *un montón* de canales. Quedamos absolutamente hipnotizados por este televangelista, Eugene Scott, que tenía un programa de muy bajo presupuesto cuyo único fin era recaudar dinero. Y la única razón por la que quería ese dinero era para permanecer en el aire."

Eventualmente, la voz de Scott de hecho terminaría en el clásico single de Cabaret Voltaire "Sluggin fer Jesus", pero antes de eso vino, en 1980, el mini-álbum *Three Mantras*, una reacción oblicua a los acontecimientos que estaban teniendo lugar en Medio Oriente. Sus dos tracks, "Eastern Mantra" y "Western Mantra", contrastaban y comparaban a dos gemelos malvados, el fundamentalismo islámico y la belicosa Norteamérica cristiana, "amados enemigos" encerrados en un abrazo apasionado entre dos civilizaciones en pleno choque.
"Estaba empezando toda la situación de Afganistán", recuerda Kirk. "Irán tenía cautivos a los rehenes norteamericanos. Nosotros estábamos atentos a lo que pasaba. Sencillamente, todo desembocó en nuestro tercer disco, *Red Mecca.*" Solo a través de sus atmósferas ominosas y sus ritmos tensos, *Red Mecca* también parecía tocar cierta turbulencia más "doméstica". La inquietud y la agitación causadas por el crecimiento del desempleo y el acoso policial a las minorías raciales y a los jóvenes sin trabajo entrarían finalmente en erupción durante el verano de 1981, con disturbios que convulsionaron las áreas marginales de toda Gran Bretaña, desde Toxteth en Liverpool hasta Brixton en Londres.

Si Cabaret Voltaire tenía una política, sin embargo, era sin duda una política del tipo anarco-paranoica. Mezclaron una intransigencia clásicamente nacida y criada en Yorkshire contra los portadores de insignias y los burócratas con el tipo de actitud "nunca escuché una teoría conspirativa que no me gustara" propia de la marihuana que uno podía encontrar por doquier en "okupalandia". Influenciados por Burroughs y su visión paradójicamente despersonalizada pero así y todo personificada de "Control", Cabaret Voltaire desarrolló una visión del mundo en la cual el poder aparecía como una fuerza demoníaca y omnipresente, como una red de dominación y coerción mental de tentá-

culos múltiples que, sin embargo, al mismo tiempo no tenía fuente u origen alguno. "El estado de paranoia es un estado muy saludable en el que estar", dijo Mallinder. "Hace que uno esté permanentemente cuestionando y buscando no aceptar determinadas situaciones que se presentan como dadas."

Junto con la paranoia, la otra palabra con *P* mayúscula preferida de Cabaret Voltaire era "pornografía", otra de las cosas que Burroughs retrataba obsesivamente en sus ficciones. Sin embargo, tanto para Cabaret Voltaire como para otras bandas de Sheffield, era J.G. Ballard quien más los influenciaba en especial con sus relatos cortos (o "novelas condensadas") más *hardcore* y experimentales como "Por qué quiero joder a Ronald Reagan" y "Plan para el asesinato de Jacqueline Kennedy", ambos luego incluidos en el libro de antinarrativa *La exhibición de atrocidades.* Fusionando porno de vanguardia clínicamente descripto con reflexiones que recuerdan a Marshall McLuhan acerca de los medios de comunicación de masas, Ballard sondeaba las grotescas (de)formaciones del deseo estimuladas por la sobrecarga mediática y la adoración de las celebridades, delineando con precisión forense una incipiente psicomitología en la que las deidades y los titanes eran ahora ídolos de la pantalla grande como Elizabeth Taylor, íconos como John F. Kennedy o líderes de culto como Charles Manson. Entendiendo profundamente esta visión ballardiana del "paisaje de las comunicaciones en el que habitamos" como el inconsciente colectivo a partir del cual emergen los "mitos del futuro próximo", Cabaret Voltaire estuvo a la vanguardia de lo que eventualmente habría de convertirse en un cliché de la música industrial, el uso de extractos de audio robados del cine y la televisión.

Si Cabaret Voltaire era algo así como pop art del lado oscuro, cultura de masas percibida de manera borrosa a través del nebuloso prisma de la marihuana y las anfetaminas, sus amigos de The Human League eran, entonces, la cara luminosa y positiva de Warhol. Uno podía imaginarse a los integrantes de Cabaret Voltaire mirando el noticiero sin sonido y fumando un porro, marinando sus mentes en un ambiente cargado de catástrofe y conflicto. Entretanto, del otro lado de Sheffield, los miembros de The Human League parecerían sintonizar en cambio los dibujos animados, las novelas de la tarde, programas de divulgación científica como *Tomorrow's World* y, naturalmente, *Top of the Pops.* Por lo demás, la enrevesada ruta por la que llegaron ellos mismos a *Top of the Pops* es una historia enteramente distinta.

CAPÍTULO 7

SOLO HAZTE A UN LADO:

THE FALL, JOY DIVISION Y LA ESCENA DE MANCHESTER

Habiendo crecido en ciudades física y espiritualmente marcadas por la violenta transición decimonónica entre las tradiciones populares rurales y los ritmos contranatura de la vida industrial, las bandas como Pere Ubu, Cabaret Voltaire y, en Manchester, Joy Division y The Fall estaban forzadas a lidiar tanto con los problemas como con las posibilidades de la existencia humana en un mundo cada vez más tecnológico.

Por más faltas de color y austeras que todas estas ciudades post-industriales de Inglaterra y Ohio pudieran ser, era posible –y quizá hasta esencial– estetizar sus privilegiadas vistas panorámicas de la decadencia. De ahí, de hecho, la atracción y la resonancia generadas por la obra de J.G. Ballard entre las bandas de Manchester y Sheffield: en su clásica trilogía de los setenta –*Crash*, *La isla de cemento* y *Rascacielos*–, el traumatizado paisaje urbano no solo funciona como el telón de fondo de las tres novelas, sino, en cierto sentido, también como su *personaje* principal. De manera similar, sus primeros cuentos y novelas no cesan de conjurar obsesivamente una belleza escalofriante e inhumana que llega desde aeródromos abandonados, embalses secos y ciudades desiertas. Igual que Pere Ubu, que en las entrevistas se referían a los Flats de Cleveland de manera romántica, Ballard por su lado no podía contener su entusiasmo cuando hablaba de "la magia y la poesía que uno siente cuando

mira un depósito de chatarra repleto de lavarropas viejos, o un desarmadero lleno de autos hechos pedazos, o viejos barcos pudriéndose en algún puerto ya en desuso".

Asimilando la desolada atmósfera ballardiana del Manchester de los setenta, la música de Joy Division hace equilibrio en una delicada membrana entre lo local y lo universal, entre los datos concretos y específicos de un determinado tiempo-espacio histórico y lo atemporal de los miedos y los anhelos humanos. The Fall hizo algo bastante distinto: creó cierto tipo de *surrealismo* social, cierta visión narcotizada de la existencia proletaria manchesteriana que sacaba a relucir lo absurdo, lo grotesco y lo sorprendente de sus corrientes subterráneas.

A finales de la década del setenta, el cantante de The Fall, Mark E. Smith, pasaba todos los días en motocicleta, de camino a su trabajo en los muelles de carga de Manchester, junto a un polígono industrial llamado Trafford Park. Cuenta la leyenda que, bastante a menudo, solía cruzarse con otro joven, abrigado con una campera de trabajo muy parecida a la suya, que iba camino a su

trabajo. Ese otro joven era Ian Curtis, el futuro líder de Joy Division. "Era un poco impresionante, se parecían mucho", recuerda Una Baines, la novia de Smith en aquel momento y la futura tecladista de The Fall.

Joy Division y The Fall tenían muchas cosas en común. Compartían orígenes socioeconómicos similares (cierta cruza entre clase trabajadora acomodada y pequeña burguesía), educaciones similares (colegios públicos, pero colegios públicos "especializados" en preparar futuros trabajadores de cuello blanco), empleos similares (Mark E. Smith era un despachante de embarques e Ian Curtis, Bernard Sumner y Peter Hook –estos últimos dos, futuros guitarrista y bajista de Joy Division, respectivamente– eran empleados administrativos de la municipalidad) y amaban el mismo tipo de música (The Doors, The Velvet Underground, The Stooges, Can). Así y todo, a pesar de que ensayaban en el mismo edificio y compartieron escenario en más de una ocasión, las dos bandas siempre se ignoraron mutuamente. Como si obedecieran a un acuerdo tácito, ambas se trenzaron en una lucha muda por ver quién era *la* banda oriunda de Manchester más importante de la era postpunk. "¡Jamás nos hablamos!", se ríe Martin Bramah, el guitarrista de The Fall. "Hoy pienso que eran geniales, pero en aquel momento The Fall y Joy Division eran definitivamente rivales."

Lideradas ambas por cantantes que exudaban un aura chamánica, Joy Division y The Fall transmitían una sensación de extrañeza y extrañamiento que viaja mucho más allá de cualquier especificidad espacio-temporal. De todos modos, es difícil imaginárselos surgiendo de cualquier otro lugar y en cualquier otro momento que no sea el Manchester de la década del setenta. Había algo de la pesadumbre y de la decrepitud de la ciudad que parecía impregnarse persistentemente en la trama de sus sonidos, por lo demás, en extremo diferentes. Aunque no identificó al lugar por su nombre, Mark E. Smith inmortalizó el infecto Trafford Park en "Industrial Estate" [Polígono industrial], uno de los primeros clásicos de The Fall. "The crap in the air will fuck up your face" [La mierda en el aire te arruinará la cara], grita Smith. "Esa canción es una mirada súper chistosa, una burla a esa historia de que Manchester fue la cuna del capitalismo y, luego, para la década del setenta, su tumba", dice Richard Boon, que financió la grabación del primer EP de The Fall, pero después no pudo costear la edición por New Hormones.

Jon Savage, un londinense mudado a Manchester en 1978, usa la expresión "increíblemente lúgubre" para describir su primera impresión de la ciudad. En algunas zonas, esa desolación sobrevive hasta el día de hoy, incluso después del último boom de los proyectos de reurbanización que tuvo lugar a finales de la década del noventa. Un lifting parcial ha salpicado al centro de la ciudad con ostentosas vinotecas de diseñador y elegantes oficinas de negocios, pero la vieja arquitectura decimonónica sigue ahí, en pie. Los sombríos e imponentes edificios dan fe del orgullo y la prosperidad de los diligentes magnates industriales de Manchester, como si le estuvieran recordando al observador que toda la ciudad se yergue allí gracias a su propio esfuerzo. Los ladrillos rojo oscuro parecen tragarse toda la poca luz que emana de los cielos, de color típicamente gris. Aquellos que se aventuren hacia las afueras del centro de la ciudad se toparán con los indelebles residuos del pasado, con los restos de lo que una vez fue la capital mundial de la manufactura algodonera mecanizada: viaductos ferroviarios, canales del color del plomo, depósitos y fábricas reformados y lotes vacíos regados de fragmentos de mampostería y basura.

Para la década del setenta, la primera ciudad industrial del mundo se había convertido también en una de las primeras en adentrarse en la era post-industrial. La riqueza se había evaporado, pero el ambiente desolado y desnaturalizado persistía. Los intentos de renovación solo empeorarían aún más las cosas.

Como ocurrió en otras ciudades del Reino Unido, los planificadores urbanos demolieron las viejas casas adosadas en hileras victorianas. Se destruyeron comunidades de clase trabajadora tradicionales. Los residentes de las "barriadas" fueron reubicados a la fuerza en altas torres de departamentos con planes de viviendas públicas, que enseguida resultaron ser meros laboratorios involuntarios de atomización social. Para Una Baines, por ejemplo, toda esta remodelación urbana es algo así como un trauma psicológico primario que perdura en su memoria. Dice: "Recuerdo a mi mamá llorando en la esquina de nuestra calle cuando vinieron y tiraron abajo toda nuestra fila de casas en Collyhurst". Frank Owen, de la banda postpunk de Manchester Manicured Noise, es fulminante: "Habría que colgar a esos planificadores por lo que lograron. Le hicieron más daño a Manchester que el que le hicieron los bombarderos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, y todo bajo la retórica de una supuesta socialdemocracia benévola".

En los setenta prepunk, entonces, Manchester parecía contar con todos y cada uno de los aspectos negativos de la vida urbana –polución, una arquitectura monstruosa, una monotonía omnipresente– y casi ninguna de sus compensaciones culturales. "En serio no pasaba nada hasta que apareció el punk", recuerda Boon. "La industria estaba muriendo, la ropa era espantosa, los cortes de pelo eran horribles." Las famélicas almas de Manchester se lanzaban desesperadas sobre cualquier fuente de incentivo o estímulo que pudieran encontrar, ya fuera moda, literatura, música esotérica o drogas.

A The Fall no solía interesarle demasiado la moda, sin embargo. Flacucho, de cabello fino y no necesariamente limpio, usualmente vestido con un pulóver desaliñado de color indeterminado, Smith parecía una versión adulta del escuálido escolar de *Kes*, la película de 1969 del heredero del realismo social británico, Ken Loach. Así y todo, los integrantes de la banda sí estaban absolutamente fascinados con las otras tres rutas de escape: la literatura, la música y las sustancias ilegales. La primera formación de The Fall parecía más un grupo de poesía que una banda de rock. Pasaban el rato en el departamento de Baines y se leían sus apuntes y sus borradores unos a otros. "En aquel entonces todos escribíamos, no solo Mark", recuerda Bramah. Aunque hubieran odiado la palabra "intelectual" –olía demasiado a estudiante universitario y educación superior, un mundo que despreciaban–, eso es lo que los cuatro miembros originales de The Fall eran: intelectuales de clase obrera.

Ratas de biblioteca haciendo buen uso de sus tarjetas de acceso y devorando todo lo que se cruzara en sus caminos, desde Burroughs y Philip K. Dick hasta Yeats y Camus. El nombre de la banda, de hecho, fue tomado de *La caída* [The Fall], la novela de Camus que Tony Friel, el bajista, justo estaba leyendo en ese momento.

En cuanto a la música, The Fall prefería lo que Smith llamaba "lo realmente intenso". Música narcótica, en su mayoría, pero no de la clase que apela a un pastoralismo extático o a la bufonería cósmica. En vez de eso, The Fall entraba en trance con la monotonía primal de Can; con el abrasivo ruido blanco metanfetamínico de The Velvet Underground; con las bandas "punkadélicas" de los sesenta como The Seeds, que solo tenían un único riff de teclado y lo reciclaban al infinito. "Estas son las tres R/ Las tres R/ Repetición, repetición, repetición", remataba Smith en el tema y declaración de principios fundamentales de The Fall "Repetition". Con su desprecio por la "música elaborada" –el rock sobreproducido que estaba a la orden del día en el mainstream–, "Repetition" ejemplificaba a la perfección la ambición de Smith en aquella primera época: hacer "música cruda con voces realmen- te extrañas encima". La crudeza estaba a cargo de las delgadas y quejumbrosas líneas de guitarra de Bramah, los inestables pinchazos del órgano de Baines (tocados en el horrible teclado *Snoopy*, una baratija calificada por la revista *Sounds* como el peor teclado disponible en el mercado), el bajo saltarín de Friel y las destartaladas baterías de Karl Burns. El elemento vocal enfermo era provisto por la voz cansina y monótona de Smith, medio cantada y medio hablada, y su curtida insolencia.

¿Drogas? En una de sus primeras entrevistas, Smith describió a The Fall como "*head music*[1] con energía". "*Head*", en este caso, no hacía referencia a que la música fuera cerebral o pretendiera algo contrario a la experiencia física del baile, sino a lo que en los sesenta se entendía por *un head*, alguien interesado en escapar a las convenciones y los modos de vida involuntarios de la mayoría social y moral reinante mediante cierto uso "ritual" de sustancias psicotrópicas (en especial, la marihuana y el ácido lisérgico). Manchester tenía

1. "*Head music*" puede traducirse literalmente como "música para la cabeza". Se trata del tipo de música que hacían bandas como los Grateful Dead, es decir, especialmente diseñada para acompañar, facilitar y potenciar el viaje lisérgico. [N. de la T.]

una fuerte cultura de la droga subterránea, no tanto un vestigio de los sesenta, dice Bramah, como más bien la verdadera –aunque ciertamente un tanto tardía– llegada de los sesenta a Manchester, lo que ocurrió recién a principios de los setenta. "Aprendimos de gente más grande que nosotros, gente como John Cooper Clarke, el poeta de Manchester que vivía en nuestra misma zona, Prestwich. Él era diez años mayor, era más de los sesenta que de los setenta. Nosotros éramos la generación siguiente. Vimos cómo todos los hippies se habían arruinado la cabeza y sentíamos que nosotros éramos más inteligentes que eso, pero así y todo seguíamos atraídos por la experiencia de la droga."

Alrededor de 1973, un par de años antes de que The Fall existiera como la entidad musical que luego llegaríamos a conocer, Mark E. Smith, por ese entonces de dieciséis años de edad, solía tomar ácido e ir a clubes nocturnos portando un brazalete con la esvástica (un gesto proto-punk de pura provocación, no una indicación de simpatías fascistas). Bramah recuerda que en una ocasión alguien le dio algunos "*microdots*" y, al día siguiente, fueron todos en grupo a Heaton Park, en donde tomaron las minúsculas pastillitas de ácido

y se pasaron todo el día colocados. Luego descubrieron que Heaton Park era famoso entre los *heads* locales porque ofrecía una vasta variedad de hongos alucinógenos. "Había *campos enteros* de ellos de entre los cuales elegir, y era una fuente de entretenimiento totalmente gratuita", dice Bramah. "De ahí en adelante medio que quedamos *encurtidos* en hongos y LSD, y fue una época en la que realmente nos dedicamos a explorar la música y a descubrirnos a nosotros mismos."

Las anfetaminas también dejaron su huella en The Fall. El *speed* avivaba la actitud de la banda sobre el escenario, que se proyectaba hacia la audiencia a través del aura de arrogancia glacial y la mirada abrasadora y penetrante de Smith. También le dio forma al sonido de The Fall, esa avalancha narcotizada de disonancia sobre la cual las palabras de Smith suenan como si estuviesen siendo escupidas con urgencia oracular, encriptadas pero fascinantes e hipnóticas. Las altas dosis de *speed* crean algo así como una sensación de "¡eureka!": el consumidor siente que ha accedido a una verdad que para otros es invisible y que es capaz de ver las conexiones ocultas que se tejen bajo las cosas. En *Live at the Witch Trials*, el álbum debut de la banda editado en 1979, "Underground Medecin" y "Frightened" evocan tanto el lado positivo como el lado negativo del abuso de las anfetaminas: el subidón que enciende el sistema nervioso ("I

found a reason not to die [...] The spark inside" [Encontré una razón para no morir [...] La chispa interna], canta Smith exultante) *versus* el nerviosismo hipertenso de la paranoia inducida por los estimulantes. Pese a estas y otras contras del uso prolongado de *speed* (úlceras, pérdida de peso, esquizofrenia), sin embargo The Fall siguió exaltando el fervor anfetamínico en canciones como "Totally Wired" y "Mr. Pharmacist" [Sr. Farmacéutico].

El "farmacéutico" de esa canción –que fue originalmente grabada por la banda garage de los sesenta The Other Half– es un *dealer*, un tipo que dispensa dosis de "energía" en una esquina. Los integrantes de The Fall estaban obsesionados con los dobles estándares que rodeaban la cuestión de las drogas, con eso de que algunos químicos estuvieran prohibidos mientras que otros se recetaban libremente. Capacitándose en el Prestwich Hospital para convertirse en una enfermera psiquiátrica, Baines volvía todos los días del trabajo y vomitaba una historia atrás de otra acerca de los malos tratos y la negligencia de los que había sido testigo, incluyendo el uso de sedantes para tranquilizar a los pacientes. Todas estas historias se filtraron en las letras de Smith. "Repetition" hace referencia a la terapia de electroshock (después de que se ha recibido un par de esos "tratamientos", alega Smith, uno *pierde* todo amor por la repetición) y el single de The Fall de 1979, "Rowche Rumble", debe su nombre a Hoffmann-La Roche, la compañía farmacéutica multinacional que dominaba el mercado de los antidepresivos.

Las drogas que estaban incluidas dentro del conjunto de los psicotrópicos socialmente aprobados inundaban la ciudad de Manchester en la década del setenta. Los tranquilizantes que adormecían y a menudo incapacitaban los sentidos se recetaban masiva e indiscriminadamente para ayudar a la gente común y corriente (amas de casa menopáusicas, adolescentes problemáticos, esclavos asalariados quebrados por el estrés y el aburrimiento) no tanto a ser más capaces de lidiar con sus propias vidas, sino, por el contrario, a ser más manejables. En una zona como Hulme –cuyos infames conjuntos de viviendas conocidos como "los Crescents" eran el paradigma del fracaso de los proyectos habitacionales públicos de los sesenta–, los antidepresivos se repartían tan libremente (250.000 píldoras solo en 1977) que estaban de hecho al límite de convertirse en una forma de control social. Al mismo tiempo, como los Crescents también eran el lugar en el que se producía ilegalmente casi todo el *speed* casero de Manchester, Hulme ilustraba a la perfección los dobles estándares (los tranquilizantes como remedio

recetado *versus* los estimulantes como excitación ilegal) que Smith capturó en el título "Underground Medecin" [Remedio subterráneo].

Las pastillas también aparecen en "Bingo-Master's Break-Out!", el tema que le da título al primer EP de The Fall. Esta vez, sin embargo, no son ya una forma de lidiar con la rutina desgastante de la vida cotidiana, sino, directamente, un modo de escapar de ella de forma permanente. El "bingo-master", un hombre cuyo trabajo es organizar la diversión de los demás, mira su futuro, ve solo una calvicie trepidante y aún más años desperdiciados "en números y rimas" y opta, finalmente, por terminar con todo tragándose un puñado de píldoras y bajándolas con alcohol. Smith había ido a un bingo con sus padres y estaba anonadado por el nivel de regimentación y mecanización que estaba en juego en esta forma de recreación tan increíblemente popular entre las clases trabajadoras británicas.

Macabra e hilarante, "Bingo-Master's Break-Out!" era el epítome de esa mirada tipo "objetivo ojo de pez" a través de la cual The Fall se acercaba a la vida de la clase obrera del norte de Inglaterra. Bramah dice que las canciones de The

Fall siempre surgían a partir de las horas que ellos se pasaban "sentados en pubs, masticando hongos mágicos y observando las cosas ridículas que hacía la gente". En la gran tradición de la sátira misantrópica británica, la invectiva de Smith parece provenir de algún lugar ajeno al sistema de clases, de cierta posición estratégica desde la que todo parece igualmente absurdo y risible (la clase alta privilegiada y la burguesía de la gerencia media con todas sus pretensiones e ilusiones, por supuesto, pero también los plebeyos con todos sus esnobismos invertidos, sus placeres escapistas y su quejumbrosa aquiescencia frente a la manera en la que las cosas funcionan y siempre habrán de funcionar). Tan despiadada para con la gente de su propia calaña como para con el resto del mundo, la mirada fulminante de Smith escudriñaba a la sociedad de arriba abajo y solo hallaba grotesco. En más de un sentido, Smith se parecía bastante al "juez penitente" de *La caída* de Camus, ese personaje que evalúa y pondera los defectos y las hipocresías de todo el mundo, los suyos propios incluidos. En la canción "New Puritan", Smith declaraba: "Our decadent sins/ Will reap discipline" [Nuestros decadentes pecados/ Cosecharán disciplina].

Durante la primera época, The Fall era considerada una banda de intensos militantes políticos. Canciones como "Hey! Fascist" y "Race Hatred" hicieron que se los catalogara brevemente como comunistas new wave, un ma-

lentendido en parte basado en el hecho de que el bajista de The Fall, Tony Friel, había sido alguna vez miembro de la Young Communist League. Pero mientras Baines dice que ella y Smith sí iban a "un montón de reuniones políticas (cosas como los encuentros del International Marxists Group, por ejemplo)", también señala que "nunca fuimos miembros, solo estábamos interesados en conocer toda la variedad de opiniones". Baines también era una feminista declarada: estando todavía en el colegio para señoritas al que sus padres la enviaban, había rechazado su crianza católica por creer que la Biblia era demasiado "anti-mujer". "En ese momento estaban pasando un montón de cosas alrededor del feminismo en Manchester –aparecieron los primeros centros de asistencia para víctimas de violación y los primeros refugios para mujeres; se estaba peleando enérgicamente por el derecho al aborto y los derechos reproductivos–, y nosotros estábamos justo en el medio de todo eso."

Entre 1977 y 1978, The Fall tocó en múltiples conciertos a beneficio organizados por Rock Against Racism. Como le ocurrió a muchas otras bandas postpunk, sin embargo, enseguida se decepcionaron con la manera que la organización tenía de encarar la música, con su forma de usarla como un mero vehículo para politizar la juventud. Muy pronto se habían distanciado de todo lo que pudiera parecerse, aunque fuera remotamente, a la propaganda política agitadora o al izquierdismo políticamente correcto en boga por aquellos días. En vez de eso, Smith desarrolló una nueva manera de escribir acerca del "mundo real" que era cada vez más elíptica y no lineal. Igual de importante, como tema central de las canciones de The Fall, era la cultura del rock. Canciones como "It's the New Thing", "Music Scene", "Mere Pseud Mag Ed", "Look Know" y "Printhead" diseccionaban y destrozaban todos y cada uno de los clichés y las devociones de las personas "a la vanguardia de la moda". Tanto en las entrevistas como en sus canciones, Mark E. Smith asumía el rol de un fantasma meta-pop, acechando en la periferia de la escena postpunk y sosteniendo ininterrumpidamente un comentario cáustico acerca de los defectos y los puntos débiles de las bandas contemporáneas a The Fall.

Uno de los pronunciamientos más famosos de Smith fue su descripción de The Fall en "Crap Rap 2", donde caracteriza a la banda como "gentuza blanca del norte que no teme contestar". "Yo mismo no la entiendo del todo", admitió Smith en la revista *Sounds* cuando le preguntaron por esa línea. "Se supone que sea, no sé, mística." Sin embargo, la actitud detrás de esas palabras

sí le llegaba al oyente y/o al lector de manera suficientemente clara. La postura básica de The Fall era la de la intransigencia malhumorada. En cierto sentido, Smith solo le estaba añadiendo algo así como una mística chamánica al típico engreimiento manchesteriano, que ya es en sí mismo cierto tipo de actitud residual de los días de gloria industriales de la ciudad, cuando Manchester, en palabras de Baines, "mantenía todos los engranajes andado para que el resto del país funcionara".

Estar orgulloso del poderío industrial de la ciudad, de todas formas, no quería decir que uno hubiera de alinearse necesariamente con el jefe de la fábrica. A lo largo de todo el siglo XIX, Manchester fue uno de los baluartes del radicalismo obrero, desde los movimientos ludistas y su destrucción sistemática de las maquinarias hasta el cartismo, que le exigió al Parlamento el derecho al sufragio universal masculino en 1838. Friedrich Engels, el coautor del *Manifiesto comunista*, vivió en Manchester por algún tiempo y, de hecho, fue observar la industria textil local lo que lo impulsó a escribir *La situación de la clase obrera en Inglaterra*.

El trabajo arduo en condiciones hostiles forjó cierto tipo de fortaleza de carácter específicamente manchesteriana; el hombre de las fábricas de Manchester es duro, resistente como una roca. "Fiery Jack", el cuarto single de The Fall, ofrecía un retrato vívido de uno de estos grandes hijos de la ciudad, el producto curtido e indómito de cinco generaciones de vida industrial. "Fiery Jack" es un hombre de cuarenta y cinco años de edad y un parroquiano incondicional del pub local que ha pasado tres décadas ebrio, ignorando el dolor de sus maltrechos riñones. Sobreviviendo a base de pasteles de carne y otros tantos tentempiés de bar desagradables, Jack es una fuente inextinguible de anécdotas y diatribas. La música suena testaruda, incorregible, una avalancha anfetamínica de baterías rockabilly y guitarras rítmicas que saltan cual si fueran chispas que salen disparadas de un cable pelado. A juzgar por su negación a "volver a la lentitud de la vida" y siguiendo algunas otras líneas como "Too fast to write/ Too fast to work/ I just burn, burn, burn" [Demasiado rápido para escribir/ Demasiado rápido para trabajar/ Solo ardo, ardo, ardo], el *speed* bien podría ser asimismo otro de los venenos predilectos de Jack. Basado en tipos más grandes que Smith había conocido en los pubs de Manchester, Jack era "la clase de individuo en la que creo que puedo convertirme en veinticinco años", le dijo el cantante a *Sounds*. "Estos viejos tienen todos más agallas que las que estos

chicos alguna vez tendrán." Jack era el chico que había envejecido, maltrecho por el trabajo duro y más maltrecho aún por lo duro de su búsqueda de placer, pero que nunca se había rendido y, por sobre todas las cosas, jamás se había dado por vencido.

Mientras que The Fall pareció llegar a la vida como una entidad plenamente formada y con un sonido claramente propio, Joy Division necesitó algo más de tiempo para encontrar su propia identidad. Empezaron como Warsaw, una banda de rock pesado con influencias punk bastante irrelevante. Escuchar los demos que sobrevivieron de esa primera época produce cierto escalofrío en los oídos, y se puede sentir un destello de diferencia. Es algo así como una cualidad metálica, algo que remite tanto a la sustancia material "metal" como al género musical que lleva su nombre. "Digital", la primera grabación de la banda luego de haber sido rebautizada como Joy Division, no suena a un millón de años luz de distancia de "Paranoid", de Black Sabbath: es una golpiza oscura y rápida, música fúnebre ejecutada a toda velocidad que fusiona ritmo y pesadez.

Bill Ward, de Black Sabbath, dijo una vez que "la mayoría de la gente vive en un estado de depresión permanente, solo que no lo saben. Nosotros estamos tratando de expresarlo por ellos". La voz y las palabras atormentadas de Ian Curtis ofrecían una visión de la vida igualmente "pesada". Si uno mira sus letras, ciertas palabras y ciertas imágenes se repiten una y otra vez: frío, presión, oscuridad, crisis, fracaso, colapso, pérdida de control. Hay incontables escenas de esfuerzos inútiles, intenciones frustradas y destinos ruinosos "cerniéndose". Por sobre todas las cosas, hay palabras terminales, infinitos "*ends*" y "*finals*". Los puntos de referencia de Joy Division eran, de todos modos, menos lúmpenes que los del heavy metal. En vez de cómics de superhéroes impresos en papel barato o música blues bastardeada, eran J.G. Ballard y *Low* de Bowie. Más que al invulnerable "Iron Man" [Hombre de hierro], la guitarra de Sumner evoca el metal herido, penetrante, de *Crash*: es un metal que está retorcido y colapsado, desparramado y desgarrado.

La originalidad de Joy Division se fue haciendo cada vez más evidente, de hecho, a medida que las canciones se fueron volviendo más lentas. Deshaciéndose del sonido rápido y lleno de distorsión del punk, la música de Ian Curtis y compañía devino inhóspita y rala. El bajo de Peter Hook llevaba

la melodía; la guitarra de Bernard Sumner se ocupaba más de dejar espacios vacíos en la música que de rellenar el sonido de la banda con una densa marejada de riffs; las baterías de Steve Morris parecían estar rodeando el borde de un cráter. Curtis recitaba sus palabras desde "un lugar solitario" que estaba ubicado justo en el centro de toda esta extensión vacía. Todo este espacio en la música de Joy Division fue algo que los críticos notaron de inmediato. De hecho, habría sido difícil no notarlo, aun si Curtis no lo hubiese anunciado a los cuatro vientos eligiendo títulos como "Interzone" o incluyendo referencias líricas a una "tierra de nadie".

Aunque la inspiración inicial fue "Warszawa", un track instrumental espectral que estaba incluido en el lado B de *Low*, el nombre original de la banda, Warsaw [Varsovia], fue principalmente elegido a causa de la capital polaca y sus vínculos con la Segunda Guerra Mundial (el levantamiento del gueto judío, los alemanes arrasando la "Vieja Jerusalén") y el Bloque Oriental (el totalitarismo soviético, la Guerra Fría). Al igual que la palabra "Berlín", "Varsovia" traía a la mente de manera inmediata imágenes de un espacio urbano desolado: una ciudad reconstruida con velocidad tras la devastación de una guerra; puras torres de departamentos, sobrias y altísimas, y ministerios de gobierno sacados de *1984*, la novela de George Orwell; calles cuidadosamente anchas diseñadas para permitir el paso de los tanques rusos. La segunda encarnación de la banda, sin embargo, tenía connotaciones aún más sombrías. El nombre "Joy Division" salió de *House of Dolls*, una novela escrita en 1965 por un sobreviviente de los campos de concentración que tomó su seudónimo, Ka-Tzetnik 135633, del número de prisionero que tenía tatuado en el brazo. La novela está escrita desde el punto de vista de una chica de catorce años que es enviada al "Camp Labor Via Joy" de Auschwitz, la "división del placer" [joy division] en la que las mujeres judías eran mantenidas prisioneras en calidad de esclavas sexuales para satisfacer a las tropas alemanas que llegaban del frente ruso.

Steve Morris sostiene que el nombre de la banda indicaba una identificación con las víctimas, no con los victimarios. "No se trataba de la 'raza superior', sino del otro lado de la cuestión, tenía que ver con los oprimidos, no con los opresores." Sumner ha declarado en más de una ocasión que la obsesión de la banda con el nazismo respondía a su deseo de mantener vivos tanto los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial como la memoria de lo que la genera-

ción de sus padres y la de sus abuelos habían tenido que sacrificar en pos de la batalla del bien contra el mal. Así y todo, no hay duda de que Joy Division jugaba con fuego cuando de coquetear con la imaginería nazi se trataba. En el mini-álbum *Short Circuit: Live at the Electric Circus* (un verdadero documento de la escena punk de Manchester), se puede escuchar a Ian Curtis gritándole a la audiencia: "¡Todos ustedes se olvidaron de Rudolf Hess!". En junio de 1978, la banda editó de forma independiente su primer disco, el EP *An Ideal for Living*. La tapa mostraba un dibujo de un niño rubio de las Juventudes Hitlerianas tocando el tambor y una foto de un guardia de asalto alemán apuntándole una pistola a un pequeño niño judío polaco. Por aquellos días, el nombre artístico de Sumner era Albrecht (con todas las connotaciones germanas que eso traía consigo) y la imagen de la banda –camisas grises, el pelo muy corto, corbatas finitas– tenía una austeridad y una disciplina monocromáticas que no podían más que recordar al totalitarismo.

En una época en que los neonazis estaban marchando una vez más por las calles de todas las grandes ciudades del Reino Unido y los ataques raciales iban en aumento, había quienes creían que cualquier ambigüedad en las lealtades personales era irresponsable. De acuerdo con Morris, todas las críticas que la banda recibía ("¡Nosotros sabíamos que no éramos nazis, pero así y todo no parábamos de recibir cartas vía *NME* que nos acusaban de estar dándole asilo a Eichmann en el ático!") solo los animaron "a seguir haciéndolo, porque esa es la clase de personas que somos". Así y todo, también es cierto que el flirteo iba un poquito más allá del mero "chiste perverso". Años más tarde, Hook y Sumner hablaron abiertamente de su fascinación con el fascismo. Sumner se entusiasmó discutiendo acerca de la belleza (el arte, la arquitectura, el diseño, incluso los uniformes) que emergió de allí pese a "todo ese odio y toda esa dominación". Hook, por su lado, admitió la oscura seducción de "esa sensación física que uno obtiene de coquetear con algo como eso. Nosotros creíamos que era una sensación muy, muy poderosa".

Con respecto a Ian Curtis, su obsesión con Alemania provenía más bien, al menos hasta cierto punto, del chic berlinés de sus héroes glam: Lou Reed, Iggy Pop y David Bowie. También se sentía infinitamente intrigado por la psicología de masas del fascismo, por el modo en que un líder carismático podía hechizar a una población entera al punto de hacerla hacer o aceptar cosas irracionales o lisa y llanamente monstruosas. Una de sus primeras can-

ciones, "Walked in Line", trata acerca de aquellos que solo hicieron lo que se les ordenó hacer, cometiendo crímenes en un "trance hipnótico". Explorador de los rincones más oscuros de la literatura, como lo son las obras de Conrad o Kafka, Curtis *disfrutaba* de contemplar la insondable capacidad de la humanidad para lo inhumano. Como Una Baines, Curtis también estaba extremadamente interesado en la enfermedad mental. Un pariente suyo trabajaba en un pabellón psiquiátrico y siempre llegaba con historias nefastas, y el propio Curtis trabajó por algún tiempo en un centro de rehabilitación para gente con discapacidades mentales y físicas. Como cuenta con frialdad Deborah Curtis en las memorias de su matrimonio con el cantante: "Me chocaba que Ian ocupara todo el tiempo libre que tenía leyendo y reflexionando sobre la miseria humana".

El tono barítono fatalista de Curtis y su obsesión con el lado oscuro a menudo hicieron que se lo comparara con Jim Morrison. En efecto, The Doors era una de sus bandas preferidas. "Shadowplay" de Joy Division es algo así como el reverso de "L.A. Woman" de los Doors, con la propulsión viril y constante y la velocidad de autopista de esta última reducidas a nada más que un lóbrego tránsito a través de una ciudad que difícilmente podría parecerse menos al soleado sur de California. El tipo de espacio que se puede oír en la música de Joy Division, abierto pero claustrofóbico, es de hecho exactamente lo opuesto al espacio de tipo utópico que puede hallarse en el rock de los sesenta: la imaginería de la autopista como única frontera y la euforia "explosiva" de "Born to Be Wild", de Steppenwolf, o la salida cósmica intempestiva de bandas como Pink Floyd o The Jimi Hendrix Experience.

Todo ese espacio contenido en la música de Joy Division necesitaba lugar para respirar. Cuando tocaban en clubes chicos, de hecho, eran "un poco desastrosos, puro ruido", dice John Keenan, el organizador oriundo de Leeds que estaba detrás de los festivales de música postpunk Futurama. "Pero cuando los volví a ver, esta vez en un lugar grande, con un poco de eco, de repente todo tenía sentido. No era una banda para tocar en clubes, era una banda que tenía que tocar en estadios."

Joy Division se asoció por primera vez con el productor estable de Factory Records, Martin Hannett, cuando grabaron los dos temas que formarían parte de *A Factory Sample*, el lanzamiento inaugural del sello que enseguida habría de transformarse en la compañía discográfica independiente más im-

portante de Manchester. Encargado de producir las siguientes grabaciones de la banda para el sello, Hannett se dispuso a capturar e intensificar la inquietante espacialidad de Joy Division. Los discos de punk, en líneas generales, imitaban el sonido cuadrado y directo del recital en vivo en un club chico. Los tempos acelerados y las guitarras distorsionadas del punk se llevaban bien con la reproducción de sonido metálica y bidimensional del single de siete pulgadas. Por su lado, Hannett (un personaje de los sesenta, un *head* que amaba la psicodelia y el dub) creía que el punk era, en cambio, por completo conservador en términos de sonido, y esto precisamente a causa de su negación a explotar la capacidad del estudio de grabación para crear espacio. El punk era música para adolescentes con radios a transistores y tocadiscos baratos, no para adultos con un sistema de sonido estéreo como Dios manda.

Tony Wilson, el fundador de Factory Records, hablaba del genio de Martin Hannett en términos de sinestesia, una condición poco común en la que los sentidos se confunden. "Podía *ver* el sonido, darle forma y reconstruirlo." Este "sentido realmente visual que la mayoría de la gente sencillamente no tiene" se veía acentuado, además, por el hecho de que Hannett era un acérrimo fumador de marihuana en cantidades exorbitantes. El hash, le dijo una vez a un entrevistador, es "bueno para los oídos". A Hannett también le gustaba la psicogeografía del espacio urbano, y supo declarar cosas como: "los espacios públicos y desiertos y los edificios de oficinas vacíos me dan un subidón".

"Digital", la primera colaboración de Hannett como productor de Joy Division, tomó su nombre de su juguete sónico favorito, el digital-delay de AMS. Hannett usaba la AMS y otros efectos digitales que recién estaban saliendo al mercado a finales de los setenta para conseguir "control atmosférico". Podía envolver una canción, o incluso cada uno de sus instrumentos, en un "aura" espacial, como si provinieran de un cuarto imaginario con dimensiones y reverberaciones sonoras reales. Hannett hablaba de crear "hologramas sonoros" por medio de la superposición de capas de "sonidos y reverbs". Su uso distintivo del delay digital AMS, sin embargo, era más bien sutil. Le aplicaba a la batería un delay de un microsegundo que, aunque era apenas audible, creaba una sensación de espacio cerrado, un sonido abovedado, tal y como si la música hubiese sido grabada dentro de un mausoleo. Hannett también creó sonidos casi subliminales que titilaban como espectros en los recovecos más recónditos de los discos de Joy Division.

Las bandas punk, revirtiendo el estilo súper profesional y prolijo del megarock de los setenta (que implicaba grabar a los músicos por separado y luego volver a reunirlos, ya en la consola de mezcla), por lo general grababan en vivo, tocando todos juntos en el mismo espacio y en tiempo real. Hannett volvió a invertir la lógica pero llevándola, esta vez, hasta el extremo. Exigía una "separación de los sonidos" totalmente limpia y clara, no solo para los distintos instrumentos, sino también para cada una de las partes de la batería. "En general, en los temas que él consideraba que podían convertirse en singles, me hacía grabar cada parte de la batería (el redoblante, el bombo, el hi-hat) por separado, para evitar que se filtrase cualquier posible sonido de ambiente", suspira Morris. "Primero la parte del bombo. Luego la parte del redoblante. Luego los hi-hats." Esto no solo hacía que el proceso de grabación fuese mortalmente largo: también creaba un efecto mecánico, desarticulado, no fluido. "La manera natural de tocar la batería es tocar todas sus partes al mismo tiempo. Así que yo terminaba con las piernas llenas de moretones porque me las golpeaba silenciosamente con las palmas, sin hacer ni el más mínimo ruido, para hacer de cuenta que

también estaba tocando todas las otras partes de la batería que no estábamos grabando mientras grabábamos una." Este trato deshumanizante –convertir básicamente a Morris en una caja de ritmos– era típico de la actitud más bien despótica de Hannett para con los músicos. Claro que tal tiranía también tenía sus ventajas en términos estéticos, porque resultaba ser que la desarticulación promovida por Hannett en realidad realzaba la atmósfera inhóspita y alienada del sonido de la banda. Los resultados saltan a la vista en uno de los momentos culminantes de la sociedad Hannett/Joy Division, "She's Lost Control": un loop de batería mecano-disco; tom-toms que suenan como rulemanes; una línea de bajo que parece un cable de acero ondeando estrictamente a tempo y unas guitarras que son como una explosión contenida, como si el único elemento verdaderamente rockero del tema hubiese sido sujetado de pies y manos.

Hannett amaba torturar psicológicamente a los músicos para crear tensión. En una ocasión, forzó a Morris a desarmar toda su batería porque decía que había una vibración indeseable (vibración que Hannett bien pudo haber imaginado o sencillamente inventado). De acuerdo con Chris Nagle, el ingeniero de grabación en el disco debut de Joy Division, *Unknown Pleasures*, y en los singles "Transmission" y "Atmosphere", Hannett a veces se iba a dormir abajo de la consola de mezcla solo para crear, deliberadamente, "un estado de pánico. Y después

le imponía su voluntad a todo el mundo, y los músicos volvían al estudio verdaderamente alterados y furiosos". La propia diabetes de Nagle devino de hecho otro instrumento de tortura en manos de Hannett. Ponía el aire acondicionado del estudio lo más frío posible, supuestamente para ayudar a Nagle. "Temblábamos de frío, literalmente", dice Morris. Hannett quería animar activamente a los músicos a que se fueran del estudio después de que hubieran grabado sus respectivas partes para poder trabajar solo y en paz con el material. Parecería ser que esta temperatura ártica de los Strawberry Studios se coló en la música de Joy Division; cuando uno escucha *Unknown Pleasures*, casi que se puede ver cómo el aliento de Ian Curtis se condensa al entrar en contacto con el aire frío.

En su momento Joy Division odió lo que Hannett le había hecho a su música. Para ellos, *Unknown Pleasures* sonaba escurrido y raquítico. Hubieran preferido terminar con algo más parecido al ataque extremo de sus shows en vivo. Hannett había usado uno de sus artefactos preferidos, el Marshall Time Modulator, para sofocar deliberadamente las guitarras y los demás instrumentos. "Hacía que todo sonara más chiquito", dice Morris. "¡Un gran riff de tom-toms mío terminaba sonando como un par de cocos siendo golpeados con escarbadientes!" Sea como fuere, sin la producción despojada de Hannett, *Unknown Pleasures* jamás hubiera sido el paisaje sonoro tan impresionantemente invernal que es.

Editado en junio de 1979, *Unknown Pleasures* atrajo tanto las miradas como los oídos. La tapa, diseñada por el director artístico de Factory Records, Peter Saville, era un vacío negro solo interrumpido por un pequeño diagrama científico de líneas ondulantes cuyas crestas arrugadas y sus pendientes abruptas recordaban los contornos de una cordillera. Bernard Sumner había hallado el diagrama en la *Cambridge Encyclopaedia of Science*. Es un análisis de Fourier de cien espasmos lumínicos consecutivos emitidos por el púlsar CP 1919. Los púlsares son los restos que quedan atrás cada vez que una estrella de mucha masa solar agota su energía y colapsa sobre sí misma. Son altamente electromagnéticos y emiten flashes regulares de una energía muy intensa, lo que hace que se vean como faros en medio del negro infinito del cosmos. ¿Era así como Ian Curtis empezaba a verse a sí mismo, como una estrella emitiendo una señal, un faro en medio de la oscuridad? ¿Podría haber sabido que los púlsares forman parte de una clase especial de cuerpos celestes conocidos como "estrellas de neutrones *misantrópicas* o *aisladas*"?

La gente comenzó a sintonizar la señal. El paulatino éxito de *Unknown Pleasures* y del hipnótico single "Transmission" le valieron a Joy Division una cúmulo de seguidores cada vez más obsesivo (cúmulo que fue apodado el "Culto Sin Nombre" y que, de acuerdo con el estereotipo, estaba principalmente formada por intensos jóvenes de sexo masculino ataviados con sobretodos grises). Joy Division entendió el poder y la atracción de la mística desde el principio; el texto que aparecía en la contratapa de *An Ideal for Living* declaraba: "Esto no es un EP conceptual, esto es un enigma". La negación de la banda a dar entrevistas (después de haber tenido algunas malas experiencias durante la primera época) solo ayudaba a aumentar su aura. El culto se expandió a lo largo de toda la segunda mitad de 1979, a medida que Joy Division tocaba en eventos cada vez más prestigiosos, encabezando la programación del festival Futurama de John Keenan y acompañando como banda soporte (y eclipsando) a los Buzzcocks en su gira por el Reino Unido.

El siguiente single de Joy Division, el impresionante "Atmosphere", sin duda les hubiera valido su primer hit si hubiese sido editado por Factory.

En vez de eso, la banda se lo dio al oscurísimo sello francés ultra *arty* Sordide Sentimental, que lo sacó en marzo de 1980 como una reducidísima edición limitada bajo el título de *Licht und Blindheit.* Con su vasto paisaje de baterías, sus sintetizadores congelados y sus cascadas de campanitas, "Atmosphere" suena como si fuera una colaboración soñada entre Nico y Phil Spector. La imagen de la tapa en la edición original de Sordide Sentimental –un monje encapuchado, de espaldas al espectador, escrutando un pico alpino cubierto de nieve– captura ese momento en que Joy Division empezó a quedar envuelta, voluntaria o involuntariamente, en una cierta religiosidad.

"Poseído". Así es como Martin Hannett, normalmente seco y sardónico, describió a Ian Curtis en una entrevista con Jon Savage. "Fui yo quien dijo 'tocado por la mano de Dios' en una revista holandesa. Curtis era uno de esos canales para la expresión del espíritu de los tiempos, el único con el que yo me crucé en esa época. Un pararrayos." Uno no necesita ponerse místico, de todos modos, para ver a Curtis como una figura de tipo oracular, para percibirlo como alguien cuyo propio dolor privado, de alguna manera, consiguió funcionar como un prisma para la cultura en su conjunto, refractando el malestar y la angustia de Gran Bretaña para finales de la década del setenta.

Ese dolor privado, sin embargo, también era algo bastante específico: problemas de la vida adulta como un matrimonio fallido, una infidelidad y una enfermedad. Curtis se había desenamorado de su esposa justo cuando ella acababa de dar a luz a su primer hijo y se había enredado en un romance con una glamorosa mujer belga altamente demandante llamada Annik Honoré. Como si todas estas emociones conflictivas no fueran suficientes, Curtis también tenía que lidiar con la epilepsia. Extrañamente, Curtis solía bailar hacía ya bastante tiempo, sobre el escenario, con un estilo nervioso y convulsivo que se asemejaba mucho a un ataque epiléptico, todo esto mucho antes de sufrir su primer episodio, en diciembre de 1978. ¿Era de alguna manera posible que hubiese sido capaz de canalizar una forma latente de este desorden eléctrico del sistema nervioso transformándola en un estilo de baile y haciendo de ella su marca registrada sobre el escenario? ¿O era de hecho su manera de bailar la que en realidad había terminado provocando los síntomas? Tanto Deborah Curtis como Bernard Sumner recuerdan que Curtis se había hecho amigo de una chica epiléptica en el centro de rehabilitación en el que solía trabajar. La chica luego murió durante uno de sus episodios y se dice que fue ella quien inspiró "She's Lost Control" [Ella perdió el control].

Nadie sabe por qué Curtis se volvió epiléptico, pero está claro que los poderosos tranquilizantes que le recetaron para controlar su nueva condición –sedantes como el fenobarbital y la carbamazepina– le nublaron la cabeza, minaron su espíritu y lo hicieron todavía más vulnerable a la culpa y la confusión que sentía tras su infidelidad. Con semejantes ánimos sombríos cerniéndose sobre el líder y cantante de la banda, no es de sorprender, entonces, que las sesiones de grabación de marzo de 1980 para *Closer*, el segundo disco de Joy Division, estuvieran rodeadas de lo que Hannett llamó un "extraño clima social". Hannett describió este segundo álbum como "cabalístico, encerrado en un mundo enigmático propio". Sumner recuerda quedarse en el estudio toda la noche, a veces hasta dormir en la sala de control. "A la noche la atmósfera se ponía aún más rara." En comparación con *Unknown Pleasures*, las texturas de *Closer* son más etéreas y experimentales. Hook a menudo usaba un bajo de seis cuerdas para conseguir más melodía, y Sumner fabricó un par de sintetizadores a partir de kits *do it yourself*. Morris se había comprado una caja de ritmos y hacía cosas como procesarla a través de lo que él describe como "el pedal de distorsión más de mierda que te puedas imaginar", lo que generó derivas tales como el desolla-

dero de ruido seco y furiosamente enfermo, tipo esquiladora, que puede escucharse en el fondo de "Atrocity Exhibition", el tema que abre *Closer*.

Fieles a una represión emocional típicamente británica, ni sus compañeros de banda ni Hannett eran capaces de hablar honesta y abiertamente con Curtis acerca de sus problemas. Así y todo, sí parecen haber absorbido su dolor y haberlo recreado sonoramente. Escuchar *Closer* es como estar dentro de la cabeza de Curtis, sintiendo el terrible arrastre arremolinado de la depresión terminal. El lado A es pura agonía: el enjambre de afiladas navajas de "Atrocity Exhibition"; la mortaja de hielo de "Isolation", en la que Curtis suena como si estuviera envuelto en una neblina de barbitúricos, su voz mineralizada por los efectos de Hannett. El avance monótono de "Passover" se siente como si las baterías de la banda se estuvieran agotando. Lo sigue el rock duro, punitivo, de "Colony" y de "A Means to an End", en la que la batería de Morris finalmente sí se desacelera y aminora la marcha, cual máquina moribunda.

El lado B de *Closer* es de alguna manera aún más perturbador *a causa* de su serenidad, como si Curtis sencillamente hubiera decidido dejar de oponer

toda resistencia. El trance entumecido y el deslizarse narcótico de "Heart and Soul" le ceden el paso a la desesperada y resignada "Twenty Four Hours", con su hermosa línea de bajo latiendo como un corazón pesaroso mientras la voz de Curtis suena inquietantemente profunda, como si el micrófono estuviera directamente dentro de su pecho. Las épicas arcadas envueltas de neblina de "The Eternal" conjuran una sensación turbadora, el presentimiento de que Curtis está mirando su propio cortejo fúnebre. Por último, está el insuperable agotamiento del mundo de "Decades", el final de *Closer*, con su beat apático y su andar de caballo cansado y unos sintetizadores que suenan erosionados y descoloridos, como si fueran viejas películas Super 8 caseras de felices recuerdos de la infancia.

Curtis escribió las letras de *Closer* como si estuviera en un estado de trance, sin editar ni reescribir nada. Hay alusiones a la dislocación y al matrimonio muerto ("a valueless collection of hopes and past desires" [una colección de esperanzas y anhelos pasados sin valor alguno], "the sound from broken homes" [el sonido de los hogares rotos]) y una aplastante sensación de fracaso ("I'm ashamed of the things I've been put through/ I'm ashamed of the person I am" [Estoy avergonzado de las cosas por las que he tenido que pasar/ Estoy avergonzado de la persona que soy]). Más que todo lo anterior, sin em-

bargo, hay cansancio. Según Sumner, Curtis le dijo: "Me siento como si estuviera siendo succionado por un gigantesco remolino y no hay nada que yo pueda hacer al respecto".

Las tabletas de barbitúricos que Curtis estaba tomando para controlar su epilepsia eran como pequeñas dosis de muerte que lo iban congelando de adentro hacia afuera. "Los barbitúricos le cambian la personalidad a la gente", dijo Vini Reilly, otro artista de la nómina de Factory que tenía sus propios problemas psicológicos y que se acercó mucho a Curtis durante este período. "Uno pierde todo sentido de la realidad. Eso es lo que pasó, y él se alejó cada vez más y más, tanto que no pudo volver." Canciones como "Isolation" y "The Eternal" vienen de los mismos paisajes emocionales sin vida que *Desertshore* y *The Marble Index* de Nico, son sonidos amputados de la firmeza y la sangre caliente del contacto humano y la camaradería. La última letra que Curtis llegó a terminar, "In a Lonely Place", incluía una referencia cargada de pulsión de muerte a "acariciar el mármol y la piedra".

En medio de los tres meses que separaron el final de la grabación de *Closer*, a fines de marzo de 1980, y su edición en julio de ese mismo año, Curtis intentó suicidarse con una sobredosis de píldoras. Además de todo lo que lo aquejaba, estaba deprimido porque su epilepsia no dejaba de empeorar y ya había empezado a interferir en su capacidad para cumplir con su rol en la banda. En una ocasión tuvo que dejar el escenario tras sufrir un ataque ahí mismo, mientras tocaban en vivo. Simon Topping, el líder y cantante de A Certain Ratio, otra de las bandas de Factory Records, tomó su lugar, lo que hizo que la audiencia se violentara y todo terminase en un desmadre. "Para ese entonces el médico le estaba diciendo que la única manera de controlar la epilepsia era llevar una vida realmente tranquila", dice Peter Hook. "Nada de beber, nada de drogas, nada de emociones fuertes. Y ahí estaba él, el cantante de una banda que justo se estaba volviendo grande."

A pesar de la sobredosis de Curtis y del constante deterioro de su condición, lo cierto es que no se hizo ningún intento real de reducir la carga laboral de la banda. La primera gira de Joy Division por los Estados Unidos ya estaba en marcha. Curtis le dijo a algunas personas que quería tomarse algo de tiempo para descansar, pero frente a sus compañeros de banda fingía estar emocionado. No quería decepcionar a sus camaradas ni a Factory Records. Para este entonces, el sello dependía casi enteramente de Joy Division. En la gran

presentación de Factory en el Moonlight de Londres en abril de 1980, Joy Division tocó las tres noches. Eran la atracción principal que haría que la gente viniera a ver al resto de los artistas, menos conocidos, que formaban parte de la nómina del sello. Así y todo, Curtis debió haber tenido sus serias dudas respecto de eso de ser un ícono. En "Atrocity Exhibition" pasa continuamente de ser el maestro de ceremonias del show de fenómenos a ser él mismo el entretenimiento monstruoso, prostituyendo su propia neurosis y contorsionándose sobre el escenario.

El punto de quiebre llegó el 18 de marzo de 1980. Luego de visitar a su ex esposa y pedirle, sin éxito, que abandonara los trámites del divorcio, Curtis se quedó despierto toda la noche mirando una película de su director de cine favorito, Werner Herzog, y escuchando *The Idiot* de Iggy Pop. Finalmente se colgó mientras "esa horrible luz del día" ("In a Lonely Place") se acercaba.

El suicidio de Curtis a los veintitrés años lo transformó instantáneamente en mito. El mero compromiso del acto confirmaba la autenticidad de las letras y la música de Joy Division de una manera que era, a la vez, bastante problemática, perfectamente lógica y en última instancia inevitable. Como siempre lo había querido, Curtis se unió al panteón de aquellos que vivieron demasiado intensamente y sintieron demasiado profundamente como para poder existir por mucho tiempo en este mundo de medias tintas y conformismos. Quitándose las lágrimas de la cara, Factory se lanzó con entusiasmo a construir y alimentar la leyenda. Peter Saville le dio al single póstumo "Love Will Tear Us Apart" una exquisita tapa abstracta que se veía como el lustroso interior de mármol de un cenotafio. La tapa de *Closer*, de hecho, mostraba una fotografía que había sido tomada en un cementerio de Génova: un cuadro esculpido del Cristo muerto rodeado de abatidos dolientes.

"Love Will Tear Us Apart" se convirtió en el primer single de Joy Division en alcanzar los charts del Reino Unido. La voz aterciopelada de Curtis, el bajo de Hook y el teclado de Sumner trazan, los tres al unísono, la misma melodía tímida, rendida, mientras la batería de Morris se escabulle con agitación etérea. En "Love Will Tear Us Apart" y su brutal lado B, "These Days", tanto el cantante como la banda suenan crudos y expuestos, como si estuvieran en carne viva. La letra refleja el resplandor cándido y lacerante de una relación moribunda, instantáneas de mal sexo y confianzas traicionadas. Aunque el final de su matrimonio era solo uno de los factores en juego y, de

hecho, no era algo de lo que todo el mundo estuviera al tanto, "Love Will Tear Us Apart" fue recibida como la nota suicida de Curtis para su público, la explicación oficial.

Mark E. Smith una vez sugirió que había dos clases de fábricas en Manchester: aquellas que producían hombres muertos y aquellas que vivían de un hombre muerto. Un insulto injusto, en verdad en el sentido de que la muerte de Ian Curtis aseguró de una vez y para siempre la futura talla de Factory Records. También condenó al sello a padecer por años la intensa búsqueda de otra banda que tuviera el potencial de ser tan relevante y tan históricamente determinante como Joy Division. De entre las primeras bandas que inflaban las filas de la nómina de Factory, las dos que más cerca estuvieron de ocupar ese lugar fueron A Certain Ratio y The Durutti Column.

The Durutti Column fue el nombre que Tony Wilson inventó para la banda del guitarrista Vini Reilly. José Buenaventura Durruti había sido un sindicalista y revolucionario anarquista español que había liderado a una columna de milicias populares nómades durante la Guerra Civil Española. A Wilson le encantaba una tira cómica situacionista llamada *The Return of the Durutti Column*, una historieta que evocaba el espíritu guerrillero del anarquista catalán. Sin embargo, la alusión militar no podía tener menos que ver con la frágil música de Reilly, tejida a partir de intrincadas madejas de guitarras –que él alimentaba a través de un Echoplex y siempre tocaba con las puntas de los dedos– tan delicadas y prismáticas como la escarcha que se condensa en el cristal de una ventana. Lejos de ser un soldado, Reilly era un desertor de la vida normal. Sufría de anorexia nerviosa y su música sonaba todo lo translúcida que cabría esperar viniendo de alguien que casi no tenía carne alguna sobre los huesos. En el segundo disco de The Durutti Column, *LC*, de 1981, Reilly incluyó un tributo a Ian Curtis; la canción, "Missing Boy", bien podría, sin embargo, haberse tratado de él mismo.

Altamente influenciado por el sonido de The Pop Group (a quienes habían visto en vivo como soporte de Pere Ubu en 1978), el funk *noir* de A Certain Ratio se consolidó enormemente cuando reclutaron a un baterista tan bueno como Bruce Smith. Las baterías funk de Donald Johnson evitaban casi por sí solas que el sonido nebuloso de la banda se precipitase irremediablemente hacia el vacío. En "Flight", uno de sus primeros singles, se puede escuchar mejor que

en ninguna otra parte la manera en la que la música de A Certain Ratio trabajaba justo en la tensión entre un funk seco (golpes simultáneos al aro y al parche y redoblantes repiqueteantes, líneas de bajo neuróticas, guitarras rítmicas entrecortadas y nerviosas) e interferencias frías y húmedas, como si proviniesen del interior de una caverna (trompetas que parecían flotar a través de la niebla, manchones difusos de una guitarra tan llena de efectos que, más que una guitarra, parecía un sintetizador). A veces, A Certain Ratio sonaba como Joy Division poniéndose manos a la obra. El cantante Simon Topping básicamente clonaba el zumbido barítono y monótono de Curtis, y las letras dejaban entrever impulsos oscuros y estados de conciencia sombríos. "A Certain Ratio tenía un sentido de la moda bizarro; el pelo súper corto, shorts extragrandes color caqui", recuerda Dave Haslam, historiador de la cultura pop de Manchester. Este look, que recordaba vagamente al colonialismo o a las fuerzas militares alemanas Afrika Korps, se prestaba a ser fácilmente malinterpretado como un coqueteo con el fascismo. De todas maneras, la presencia de un negro detrás de la batería ayudaba a contrarrestar el aura ligeramente sospechosa de A Certain Ratio.

Aunque no del todo conscientemente, los sellos siempre tienden a contratar bandas que se parezcan mucho a su artista más exitoso y, así, la nómina de Factory estaba, para este entonces, repleta de grupos "tipo Joy Division" como Section 25 y Crispy Ambulance. Los débiles intentos de todas estas bandas por conseguir constituir una identidad propia se veían aún más contrariados por el hecho de que todas ellas recibían el sonido registrado de Factory Records cortesía de Martin Hannett. El productor, mientras tanto, se hundía en la adicción a la heroína (aunque así y todo se las arregló para crear parte importante de lo mejor de su carrera como una de las dos mitades de The Invisible Girls, la banda que estuvo a cargo de proveer la música de acompañamiento para el genial poeta punk manchesteriano John Cooper Clarke en discos como el clásico *Snap, Crackle [&] Bop*). En cuanto a Hook, Sumner y Morris, estaban luchando por encontrar alguna nueva dirección que los sacara de la oscuridad que había terminado reclamando Curtis. Eventualmente, eligieron el nombre New Order [Nuevo Orden] para anunciarle con claridad al mundo su deseo de empezar de cero. Pasaría bastante tiempo, sin embargo, antes de que descubrieran también una nueva dirección *musical*, lo que acabaría ocurriendo gracias a la música dance electrónica de Nueva York.

Factory dominaba la escena postpunk de Manchester. La única alternativa interesante y de relativa importancia era un núcleo de actividad concentrado alrededor de una organización llamada The Manchester Music Collective. El Manchester Music Collective era un invento de los músicos experimentales Trevor Wishart y Dick Witts (que, de hecho, era un colega de Tony Wilson en Granada TV). Usando el dinero de una beca de una de las ramas regionales del Arts Council, Wishart y Witts alquilaron un sótano y lo transformaron en un espacio para eventos que originalmente funcionaba los lunes por la noche. The Fall hizo su primer recital allí y Joy Division participaba del colectivo de manera regular. "Nos daba un lugar donde tocar, conocíamos a otros músicos, charlábamos, intercambiábamos ideas", le dijo Ian Curtis a *NME*. "También nos daba la posibilidad de experimentar en público."

"El Manchester Music Collective fue un gran invento", recuerda Richard Boon. "Había un montón de extrañas bandas nuevas que compartían equipos: Dislocation Dance, Gay Animals, The Hamsters y todo un grupo de bandas que formaban parte del sello Object Music, como Spherical Objects, Grow-Up y la banda del propio Dick Witts, The Passage."

En determinado momento, con una seguidilla de hits independientes como su tercer disco *Degenerates*, The Passage de hecho le peleó a Joy Division el título de la banda más importante de Manchester. Su álbum debut, *Pindrop* –que lidiaba con las temáticas de "el amor, el poder y el miedo" envolviéndolas en una música evocadora, apocalíptica–, fue aclamado por Paul Morley, de *NME*, como un clásico postpunk tranquilamente comparable a *Unknown Pleasures*. Originalmente un percusionista de formación clásica, Witts construía arreglos densos, dramáticos, que eran excitantemente rítmicos, pero que no parecían rock 'n' roll en lo más mínimo. "Usábamos sonidos de campanas, sonidos militares como fanfarrias de trompetas, bronces y vientos; lo que fuera que sugiriera cosas ajenas al rock", dice Witts. Junto con este sonido épico venía una altanería temática rayana al didactismo. "Devils and Angels" despotricaba contra la religión organizada y, por su parte, "XOYO" exploraba de modo oblicuo las políticas de género.

En un primer momento, Witts había formado The Passage como una colaboración con Tony Friel, el primer miembro de The Fall en irse de la banda. Para 1980, todos los miembros originales de The Fall, a excepción de Mark E. Smith, habían sido reemplazados. Kay Carroll, una enfermera psiquiátrica que

se había hecho amiga de Una Baines, empezó a salir con Smith y, eventualmente, se transformó en la manager de The Fall. La dinámica de las relaciones de poder al interior de la banda cambió. "Se puso todo un poco 'Yoko y Lennon'", dice Bramah. "La novia declamando la genialidad de Mark. Tony fue el primero en irse. Sentía que había invertido mucho en The Fall. El nombre de la banda se le había ocurrido a él, y Tony era el único de todos nosotros que era un músico en serio." A continuación, tras una crisis nerviosa en parte desencadenada por el consumo de drogas y por el estilo de vida no del todo saludable que estaba llevando, se fue Baines. "Tenía veinte años y estaba seriamente enferma. Me llevó doce meses poder siquiera volver a hablar con la gente." El baterista Karl Burns se quedó hasta finales de 1978 y Bramah persistió hasta abril de 1979. "Mark es un genio, pero terminó haciendo que trabajar con él se volviera muy difícil para mí. Igual, la separación de la banda no tuvo tanto que ver con la música; tenía más que ver con cómo se nos estaba tratando cotidianamente."

Según Baines, Smith armó su nuevo The Fall con los *roadies* de la banda,

que ya tenían su propio grupo y eran, por lo demás, mucho más maleables. "Una sola palabra de Mark podía aniquilarlos", dice Geoff Travis, de Rough Trade, que produjo el tercer disco de estudio de The Fall, *Grotesque (After the Gramme)*. "Lo amaban, pero estaban un poquito aterrados. Me acuerdo de estar sentado con él una vez en un café y decirle: '¿No te parece que es realmente extraño, Mark, que ninguno de los miembros de la banda te hable?'. Una de las cosas que dijo fue: 'Los músicos son la forma de vida más vil que existe sobre la superficie de la tierra'."

Con Smith literalmente marcando el tiempo, The Fall se embarcó en su época más intensa y creativa y grabó toda una serie de álbumes visionarios y singles brillantes, primero para Rough Trade y, luego, para el sello Kamera. A lo largo de 1980, de hecho, The Fall alcanzó a Joy Division en la carrera por convertirse en la banda postpunk más importante de Manchester: llegó a ocupar los puestos más altos de los charts indie con los discos *Totale's Turns* y *Grotesque (After the Gramme)* y los singles "How I Wrote 'Elastic Man'" y "Totally Wired".

Grotesque era algo así como el equivalente alucinatorio contemporáneo de las caricaturas del siglo XVIII de William Hogarth, esas que retrataban a las clases bajas inglesas entregándose a sus placeres (una idea que The Fall segui-

ría explorando durante este período en singles como "I'm into CB", una sátira hilarante acerca de un desventurado radioaficionado). Para Barney Hoskyns, de *NME*, toda esta época de The Fall –que va desde *Grotesque* hasta el picante mini-LP *Slates*– echaba al oyente en desquiciantes "baldíos de sonido sin tema, mensaje o política algunos. Estos discos *eran* política, conjuraciones vivientes de lo vulgar y lo grotesco al interior de la vida proletaria en el norte de Inglaterra. Lo que [la música de The Fall] daba a entender era que toda la ciudadela de las cómodas tradiciones de la clase obrera –las instituciones de los barbitúricos, el alcohol y el bingo– podía ser transformada, podía incluso transformarse a sí misma, en una profunda revolución cultural". Smith había mencionado esta idea en las notas de la contratapa de *Totale's Turns*. Haciendo alusión al circuito de clubes de clase trabajadora del norte del país en los que The Fall había empezado a tocar durante sus primeros días de vida a falta de otras opciones, Smith especulaba arriesgadamente: "Quizás un día emerja un sonido que sea propio del norte pero que no esté atado a la maldita actitud de este circuito de la muerte, o que tampoco sea una mera repetición de movimientos con base en la capital". Fue este escenario hipotético el que inspiró el épico tema final de *Grotesque*, "The N.W.R.A.", que son las siglas para "The North Will Rise Again" [El Norte resurgirá]. "Es algo así como un documento de una revolución que podría tener lugar", explicó Smith. "Como alguien que escribe un libro acerca de qué hubiese pasado si los nazis hubieran invadido Inglaterra."

Más o menos alrededor de esta misma época, Smith acuñó el género musical imaginario "country 'n' northern" para separar a The Fall de las bandas conscientemente experimentales como The Pop Group. "Somos una banda muy regresiva por muchos motivos", le dijo al fanzine *Printed Noises*. Así y todo, aun cuando la música de The Fall parecía volverse cada vez más rústicamente primitiva y cruda, lo cierto es que las letras de Smith se fueron volviendo más intratablemente abstractas que nunca. Su torrente sinceramente avant-garde de afirmaciones encriptadas yuxtapuestas a trozos de texto encontrado (los tabloides británicos eran una de sus fuentes predilectas de fatuidades) parecía estar fuera de control, derramándose hasta las tapas y los sobres internos de los discos de The Fall, que ahora estaban todos pintarrajeados con mini-declamaciones enfurecidas borroneadas a mano, esloganes crípticos, caricaturas y dibujitos. Mirando todos estos garabatos y escuchando cancio-

nes como "2nd Dark Age", uno podía seguir un hilo narrativo fracturado que contaba la historia del ex artista de cabaret Roman Totale y su hijo, el agente secreto Joe. Totale, decía Smith, era un "ser subterráneo [...] maldecido con un conocimiento místico". También tenía tentáculos, que era la razón por la cual había tenido que volcarse a la vida subterránea. "Es como si su cara hubiese empezado a *gotear*", intentó explicar Smith. El cantante alimentó este elemento mágico para contrarrestar la imagen más extendida de The Fall como una banda que solo tenía que ver con la decadencia industrial y las filas en las oficinas estatales para cobrar el seguro de desempleo. "Soy una persona soñadora y no me gusta que se me asocie a bandas realistas", dijo.

Junto con el *speed* y los hongos, los sueños de Smith también se alimentaban de cuentos de terror cósmico. Este género de relatos cortos fue inaugurado por *gentlemen* ocultistas del siglo XIX como M. R. James, Arthur Machen, Algernon Blackwood y H.P. Lovecraft, todos autores de los que Smith era fanático. Para ser una banda abocada a desnudar el rock de todas sus mistificaciones románticas, The Fall tenía un costado sorprendentemente cargado de

superstición. Smith creía que estaba en armonía con las vibraciones extrañas de determinados lugares y que su escritura era clarividente. "Solía ser un médium, pero bebí todo lo necesario para dejar de serlo", fue una de sus salidas en 1996. Leer al escritor de ciencia ficción adicto a las anfetaminas Philip K. Dick le proporcionó conceptos como "pre-cog" [precognición] y "psychic time travel" [viaje psíquico a través del tiempo]. Esta última idea en particular fue la que dio forma a la canción "Wings", en la que Smith recluta duendecillos y vuelve, a través de un "timelock" [compuerta temporal], a la década de 1860. Una fase adolescente de ver fantasmas inspiró canciones como "Spectre vs. Rector" y "Elves", en la que el cantante aúlla: "¡Lo fantástico está complotado contra mí!".

La culminación de la fascinación de The Fall por lo sobrenatural llegó en 1982 con *Hex Enduction Hour*, la mitad del cual fue grabado en Islandia, un país en el que la gran mayoría de la gente cree en las hadas. El tema "Iceland" fue improvisado en Reykjavik, en un estudio con paredes volcánicas, con toda la banda rezumando una confusión nebulosa de zumbidos solo apoyada en un loop de piano de dos notas y un banjo que sonaba como un sitar, todo esto sumado al toque final de los conjuros de Smith recitando algo acerca de "tirar runas contra tu propia alma". *Hex Enduction Hour* es The Fall en su estado

más intimidatorio y primitivo. La formación con dos baterías de "Just Step S'Ways" trae una nueva tumultuosidad polirrítmica al monstruoso murmullo de la banda. "Hip Priest" tiene un swing casi propio del jazz, y las guitarras de "Who Makes the Nazis?" [¿Quién hace a los nazis?] (la respuesta, por cierto, es "subnormales intelectuales") suenan como esquirlas de piedras siendo talladas de una de las caras de una montaña.

Hex Enduction Hour fue "algo así como un gran '¡adiós!' a... todo", dijo Smith. Y es un disco que la banda nunca superó. Pero The Fall siguió adelante, alternando entre fases relativamente deslucidas y períodos de renovada inspiración (*The Wonderful and Frightening World of The Fall*, de 1985, era como un *Hex Enduction Hour* pop, onírico y casi agradable). Para este entonces, Smith ya había pulido ese personaje mediático que sigue haciéndolo un eterno favorito a la hora de las entrevistas: el clásico polemista británico que sospecha de las buenas acciones y de aquellos que están demasiado preocupados por ayudar, un cascarrabias que desdeña la basura de moda y la palabrería política, ya sea que esta provenga de la izquierda o de la derecha.

La personalidad de Smith es solo igualada por la fuerza de la música de The Fall, que es una fuerza de la naturaleza. Todavía en actividad casi treinta años más tarde, The Fall ha acumulado una obra que compite con la de Bob Dylan en tamaño y densidad. Una obra que es como una masa de agua, infinita y siempre cambiante, con su "movimiento estático" generando continuamente nuevos patrones centelleantes. Dicen que uno jamás entra dos veces en el mismo río, y así es en el caso de The Fall.

CAPÍTULO 8

DEGRADACIÓN INDUSTRIAL:
LA MÚSICA DE LA FÁBRICA DE LA MUERTE DE THROBBING GRISTLE

"Cuando la gente me pregunta de dónde soy, refiriéndose a mi nacionalidad,
nunca digo 'británico'; contesto que soy de Manchester, en Inglaterra", le contó Genesis P-Orridge, el fundador de los pioneros de la música industrial Throbbing Gristle, al biógrafo de la banda, Simon Ford. "Eso no quiere decir que sienta nostalgia por Manchester. Manchester me creó amargado y resentido. Aprendí esa frialdad absoluta de Manchester. No es un medioambiente muy espiritual."

A pesar de toda la fealdad y la brutalidad incesantes que absorbió de su entorno urbano, es correcto decir que la música industrial fue el segundo florecimiento de una auténtica psicodelia. Por supuesto que, en una primera escucha, el ruido azotador de Throbbing Gristle y su retoño, la música industrial, parece estar insoportablemente lejos de la mística extática y bucólica de 1967. Las melodías de canción de cuna y las imágenes de cuento para niños de Syd Barrett, o las nostálgicas ensoñaciones arcádicas de The Byrds parecen más bien la antítesis de las canciones de Throbbing Gristle, en las que la inocencia solo figura como algo para ser profanado. En cuanto a la tranquilidad pastoril, baste con decir que cuando Throbbing Gristle posó delante de un idílico acantilado cubierto de verdísima hierba fresca que miraba hacia el Canal de la Mancha para la tapa de su disco *20 Jazz Funk Greats*, solo se trataba de

un chiste retorcido: esas pasturas en particular, conocidas como Beachy Head, son uno de los lugares preferidos de los suicidas a la hora de saltar.

Pese a todo lo anterior, la música industrial comparte mucho con la psicodelia. El impulso primario de ambos géneros es volarle la cabeza a la gente a través de una sobrecarga sensorial multimedia. Los shows en vivo de casi todas las bandas industriales incluyen proyecciones de películas que fueron ensambladas siguiendo las técnicas de *cut-up* y efectos de luces extremos, cosas que hacen pensar, casi automáticamente, en los happenings y los *acid tests* de los sesenta. Richard H. Kirk, de Cabaret Voltaire, que editó parte de sus primeras "*attic tapes*" vía el sello de Throbbing Gristle, Industrial Records, describió los shows en vivo de su propia banda como "un mal viaje". Tanto la psicodelia como la música industrial respondían al imperativo sonoro de que "ningún sonido habrá de quedar sin procesar", abandonando en consecuencia las técnicas de grabación naturalistas a favor de un intenso procesamiento sonoro, los loops de cinta magnética y el ruido electrónico. La diferencia (y lo que hace que la música industrial sea una "auténtica" psicodelia

y no un mero *revival*) es que la música industrial es una psicodelia invertida, una psicodelia que reemplaza la poética celestial por el vertiginoso fulgor de las entrañas del abismo cósmico.

También había conexiones históricas directas entre los freaks obnubilados por el ácido de finales de los sesenta y los estetas de la autopsia de finales de los setenta. El flyer para el primer concierto –o "desconcierto", como ellos mismos lo bautizaron aprovechando el juego de palabras– en vivo de Throbbing Gristle, en 1976, describía al grupo como una banda de "trash postpsicodélico". Era la pura verdad. El origen de Throbbing Gristle hay que rastrearlo en COUM Transmissions, un grupo de arte performático dedicado a destrozar tabúes sociales, que a su vez había comenzado como una banda de "cosmic rock" absurdista. En 1971, COUM actuaba como banda soporte de Hawkwind, el grupo más importante del underground "postpsicodélico" británico. Si uno mira fotos de Genesis P-Orridge tomadas alrededor de 1969, no hay nadie a quien se parezca más, con esa misma expresión cansina y tristona y esos mismos largos mechones de pelo llovido, que a Neil el Hippie de *The Young Ones*, la serie de televisión emitida por la BBC2 entre 1982 y 1984. De hecho, el verdadero nombre de Genesis P-Orridge *también es* Neil, Neil Megson. Y la lista de sus preferencias musicales (The Doors, Pearls Before

Swine, The Fugs, Beefheart, Zappa) encajaba a la perfección con el clásico perfil de un *head*.

En 1966, con tan solo dieciséis años y después de haber leído en los diarios distintas notas acerca de las primeras fiestas ácidas de Londres, P-Orridge organizó un happening en su colegio, una escuela secundaria privada en la ciudad de Solihull, en la región occidental del centro de Inglaterra. Algunos años más tarde se unió a la comuna artística Transmedia Explorations, una ramificación del colectivo Exploding Galaxy que, para este entonces, ya se había hecho un nombre en el ambiente gracias a sus performances de "teatro cinético" en clubes psicodélicos como UFO. "Transmedia" hacía referencia a la idea, de moda en aquel tiempo, de una nueva forma de "arte total" que implicaba la creación de "experiencias" a través de la combinación de distintos tipos de arte y la destrucción de las barreras existentes entre performer y espectador. Más llamativo aún era el estilo de vida comunal de Transmedia. Todas las rutinas y los hábitos, todos los roles y las expectativas habían sido desbaratados deliberadamente: sus miembros dormían en una cama distinta todas las noches, elegían su ropa cada mañana de un baúl comunal y almorzaban y cenaban a horas extrañas.

Esta búsqueda de cierta autenticidad y pureza a través de un riguroso régimen de "decondicionamiento" se transformó en la marca registrada de *todo* lo que hizo P-Orridge, ya sea en su arte o en su vida. "Necesitamos hallar métodos que nos permitan desarmar los prejuicios y las ideas preconcebidas, los modos de aprobación y aceptación irreflexivos, las expectativas que nos vuelven, al interior mismo de nuestros propios patrones de conducta artificiales, tan vulnerables a Control", escribió años más tarde, tomando prestado de Burroughs este concepto casi místico de "Control" como un poder omnipresente que se infiltra hasta el interior mismo de las fibras de nuestra conciencia. Tanto COUM como Throbbing Gristle pretendieron accionar "detonaciones psíquicas que nieguen a Control".

Luego de estas aventuras con Transmedia, P-Orridge volvió a la insípida ciudad de Hull –condado de Yorkshire del Este, en el norte de Inglaterra– y formó su propio laboratorio de arte colectivo, COUM Transmissions, en el mismo lugar en el que tiempo atrás había sido un estudiante de administración social y filosofía. Se enamoró de una *flower child*, Christine Carol Newby, y ella se mudó al cuartel general comunal de COUM, que había sido armado en

un depósito, y enseguida se rebautizó como Cosey Fanni Tutti. COUM empezó siendo algo así como una banda de rock que hacía música ahí en el momento, sin dejarse desanimar por la falta de formación en técnicas de improvisación, usando tanto violines rotos y pianos preparados como instrumentos clásicos del rock como la batería y el bajo eléctrico. Inspirado por los escritos de John Cage y por primitivistas como The Fugs y The Velvet Underground, P-Orridge creía que "el futuro de la música reside en las personas que no son músicos". Mientras tanto, a medida que se agregaban disfraces y utilería y que se montaban instalaciones completas, los caóticos recitales de COUM se fueron poniendo cada vez más teatrales y "ambientales". P-Orridge y Tutti se dieron cuenta de que podían conseguir becas del Arts Council si describían lo que hacían en términos de arte performático antes que como rock.

Comenzando en julio de 1972 con un evento llamado *The Alien Brain*, COUM montó una serie de performances cada vez más excéntricas y escandalosas en galerías y festivales de arte multimedia por toda Gran Bretaña y Europa. Un antecedente importante para COUM era Fluxus, un movimiento

artístico internacional de la década del sesenta cuya obra combinaba elementos de neodadaísmo, Zen y filosofía del absurdo, todo esto teñido de cierto aspecto polémico y controvertido típico del arte performático. P-Orridge hablaba, de hecho, de su admiración por la "continua batalla y el constante diálogo que Fluxus sostenía contra y con el arte en sí mismo". Otra de las piedras de toque de COUM, también oriunda de los sesenta, eran los accionistas vieneses y sus proezas ceremoniales de abyección y automutilación. Algunos de los elementos típicos de una performance de COUM incluían a P-Orridge disponiendo cabezas de gallina amputadas sobre su pene y masturbándose, o a él y Tutti teniendo relaciones sexuales anales y vaginales a la vez gracias a la intermediación de un consolador doble. La utilería habitual constaba de distintas combinaciones de tampones usados, gusanos, huevos negros, plumas y jeringas llenas de leche, sangre u orina. P-Orridge podía, por ejemplo, clavar una aguja hipodérmica en su testículo y luego inyectar la sangre que se había sacado en un huevo negro. O, para una *pièce de résistance*, tal vez se hacía a sí mismo un enema de sangre y leche y después se tiraba un gas despidiendo todo el líquido y salpicando todo el piso de la galería.

Para finales de 1973 COUM ya estaba instalado en Londres. Su nuevo cuartel general era el sótano de una fábrica abandonada en el East End. A comien-

zos del año siguiente, COUM reclutó a un nuevo miembro, Peter Christopherson, apodado "Sleazy" [sórdido], por su especial interés en el pervertido extremismo sexual de la agrupación. Sleazy trabajaba como diseñador adjunto en Hipgnosis, el legendario colectivo de diseño gráfico inglés que estaba detrás del innovador y extravagante arte de tapa de bandas de rock progresivo como, entre tantas otras, Pink Floyd. Este era otro indicio de las relaciones de la música industrial con la postpsicodelia, como también lo fue, en 1975, la llegada de Chris Carter, el cuarto miembro de lo que enseguida habría de transformarse en Throbbing Gristle. La gran experiencia de conversión de Carter había sido haber visto a Pink Floyd en 1968 bajo los efectos del ácido. En vez de salir corriendo a agarrar un instrumento, abrió una empresa dedicada a diseñar y producir shows de luces y efectos visuales que terminó trabajando con bandas tan distintas como Yes y Hawkwind. Más tarde, siendo ya un devoto del krautrock cósmico de Tangerine Dream, se volcó hacia los sintetizadores.

Cada vez más preocupado porque COUM estuviera siendo sofocado por la aceptación (sus performances eran cubiertas por las publicaciones especializadas del mundo del arte y los estaban invitando a presentar su "obra" en toda Europa), P-Orridge decidió que era tiempo de un giro estratégico hacia el mundo de la cultura pop. Quería hallar una audiencia con más probabilidades de sentirse *tanto* genuinamente desafiada *como* movida a la acción por los efectos de shock y las ideas radicales de COUM. P-Orridge también estaba fascinado con la idea "warholesca" de usar la fama, el bombo publicitario y la controversia como medios artísticos en sí mismos.

Oficialmente fundada en septiembre de 1975, Throbbing Gristle se zambulló sin reparos en un proyecto de conceptualización e investigación sónica. Durante la semana, Carter, un geniecillo técnico, construía parlantes, pedales de efectos y módulos de sintetizador. Le armó a Sleazy un dispositivo electrónico único: apodado el "Gristle-izer", el artilugio era algo así como un mecanismo de producción de *musique concrète* o un sampler primitivo. Su teclado de una sola octava disparaba todo un conjunto de cassetteras, cada una de las cuales estaba cargada con sonidos que iban desde diálogos tomados de la televisión o el cine hasta conversaciones cotidianas que habían sido subrepticiamente grabadas durante los vagabundeos de Sleazy. Las propias voces de la banda estaban densamente procesadas; Carter las alimentaba a través de un pedal de eco con chorus que le permitía tanto acelerarlas y ralenti-

zarlas como hacerlas sonar viscosas o temblorosas. Carter también adaptó los instrumentos más convencionales, como el bajo y la guitarra, alimentándolos con una multiplicidad de efectos. Todos estos tratamientos, por supuesto, transformaban la guitarra y el bajo en máquinas sintetizadoras de sonido. A diferencia de los verdaderos sintetizadores, sin embargo, sacarle sonido a una guitarra o a un bajo aún seguía involucrando un elemento de fisicalidad, una participación activa y práctica del cuerpo, que fue la que recubrió el sonido de Throbbing Gristle de una atmósfera machacante y percusiva única.

Parecería no ser una coincidencia que Throbbing Gristle se haya formado en 1975, el mismo año en que Lou Reed sacó el infame *Metal Machine Music*. Pero mientras Lou Reed describía sus intrincados tapices de ruido blanco como una forma de música contemporánea, el enfoque de Throbbing Gristle era más "rock", en el sentido de que pretendían literalmente, *rockear*, sacudir al oyente hasta los huesos. Su búsqueda era en pos de crear una experiencia corporal total que fuera a la vez envolvente y violenta. Se deshicieron de las canciones, la melodía y el groove en favor de la pura *fuerza* física apabullante del sonido. "La gente cree que la música es solo para los oídos, se olvidan de que alcanza toda la superficie del cuerpo, los poros, las células, que afecta a los vasos sanguíneos", afirmó P-Orridge. El interés de la banda en la "música metabólica" la llevó a explorar las investigaciones militares alrededor del uso del infrasonido como un arma no mortífera con la cual, de acuerdo con determinadas frecuencias, se podían causar vómitos, ataques epilépticos e incluso defecación involuntaria. El propio sótano de los Throbbing Gristle devino un "laboratorio de investigación caótico", con P-Orridge y Carter usándose a sí mismos como conejillos de indias para explorar los efectos perceptivos y físicos de las frecuencias altas y bajas, la distorsión y el volumen extremo. Recordaba P-Orridge: "Hubo momentos en los que, jugueteando con las frecuencias, nos provocamos visión de túnel, o no podíamos caminar, o no conseguíamos pararnos derechos y demás".

La banda entera era en gran parte un experimento, un ejercicio conceptual para ver si sus integrantes podían ser aceptados como un grupo de rock al tiempo que llevaban las fronteras formales y de contenido del rock hasta sus límites más extremos. En una entrevista, P-Orridge recordaba los pasos que habían seguido a la hora de crear conceptualmente la banda: "Démosle un nombre realmente inapropiado ('throbbing gristle' [cartílago palpitante]

es jerga "hecha en Yorkshire" para referirse a un pene erecto). No tengamos baterista porque las bandas de rock tienen bateristas. No aprendamos a tocar. Pongamos un montón de *contenido*, en términos de palabras e ideas. Una banda, normalmente, se trata de música, habilidad, talento, estilo y todo ese tipo de cosas. Tiramos por la borda todos los parámetros habituales que definían a una banda y dijimos: 'Tengamos contenido, autenticidad y energía. Neguémonos a vernos o a tocar de cualquiera de las maneras que podrían ser aceptables para una banda, y veamos qué pasa'".

La presentación oficial de Throbbing Gristle tuvo lugar en octubre de 1976, en la fiesta de inauguración de *Prostitution*, la muestra de COUM en el Institute of Contemporary Arts que el grupo veía como su canción de despedida. Al menos en términos de la cantidad de atención que recibieron por parte de la prensa, el último suspiro de COUM también resultó ser su momento más glorioso. Ubicado en el corazón de Londres –a una pequeña caminata del Palacio de Buckingham, la Cámara de los Comunes y la National Gallery–, el Institute of Contemporary Arts era un umbral, el lugar en el que colisionaban la periferia radical del arte y la alta cultura. La pieza central de *Prostitution* era una serie de fotos que documentaban el trabajo de Tutti como modelo en unas cuarenta revistas porno. Esto –más la exhibición de tampones usados– hizo de *Prostitution* un detonante perfecto para la preocupación pública que venía creciendo a pasos agigantados en torno a la cuestión de los subsidios, las becas a la vanguardia, y en torno a aquello que estaba financiando el Arts Council con el dinero de los contribuyentes en tiempos de recesión y recortes en el gasto público. El político conservador Nicholas Fairbairn denunció a *Prostitution* como "una atrocidad asquerosa [...] Los fondos públicos se están despilfarrando aquí para la sola destrucción de la moralidad de nuestra sociedad. ¡Estas personas son un grupo de destructores de la civilización!". Atónitos, los integrantes de COUM se convirtieron sorpresiva e inesperadamente en el Enemigo Público Número Uno de los diarios británicos –objeto de titulares furibundos e historias calumniantes en los tabloides y símbolo de la decadencia de los valores morales en los diarios más sobrios–. El escándalo llegó incluso hasta la Cámara de los Comunes, donde más de un miembro del Parlamento exigió explicaciones.

La controversia que se levantó alrededor de *Prostitution* estuvo a la misma altura que el pánico mediático que se generaría apenas unos meses más tarde

alrededor de Sex Pistols, después de que estos hubieran salido en la televisión pública diciendo malas palabras. De hecho, entre la audiencia de ese primer show de Throbbing Gristle en el Institute of Contemporary Arts había más de un punk a punto de ser famoso. Sin embargo, tanto P-Orridge como el resto de la banda eran más bien escépticos frente a las credenciales que acreditaban al punk como música radical. Para ellos, el punk era demasiado parecido al rock, demasiado *musical.* P-Orridge creía que la exhortación del fanzine *Sniffin' Glue* –"Acá hay tres acordes, ahora arma una banda"– todavía le concedía demasiado a la musicalidad tradicional. "Empieza por los acordes. Están diciendo: 'Sé como todo el mundo, tienes que aprender a tocar'. Se puede empezar *sin acordes.* Por qué no decir, simplemente: 'Forma una banda y no importa cómo suene o incluso si hacen un solo sonido, si en vez de sonar solo se quedan ahí en silencio por una hora; solo hagan lo que quieran'." Throbbing Gristle, subrayaba P-Orridge con frecuencia, era "antimúsica". Durante un show a principios de 1977, P-Orridge se despachó desdeñosamente contra los punks que los estaban abucheando desde la audiencia: "No se puede tener anarquía y *música*". Durante esa cacofónica presentación, Tutti desnudó sus pechos y Genesis vertió sangre de utilería sobre su cabeza. A continuación, P-Orridge invitó a media docena de espectadores a que subieran al escenario y les dio instrumentos.

P-Orridge creía que "uno debería acercarse a cualquier instrumento del mismo modo en el que lo haría un niño". Se hizo cargo del bajo por la sencilla razón de que creía que ese era el instrumento que menos calificado estaba para tocar. Tutti, con la misma lógica, eligió la guitarra porque era el instrumento hacia el que menos atraída se sentía. Nunca aprendió a tocar ningún acorde, pero usaba un slide para deslizarse de manera espeluznante por los trastes o aporreaba las cuerdas y utilizaba la guitarra como si fuera un instrumento de percusión y –gracias a toda una batería de efectos– una fuente de ruido abstracto.

Al margen de los tracks rítmicos creados por Chris Carter, las canciones de Throbbing Gristle se componían en vivo, ya fuese en el estudio o sobre el escenario, habiendo discutido de antemano solo las más mínimas pautas musicales. P-Orridge, por lo general, improvisaba sus letras tras haberle consultado rápidamente al resto de la banda acerca de posibles temas líricos. La canción "Persuasion", por ejemplo, se compuso durante un recital en el Centro Ibérico,

una escuela tomada que funcionaba como centro social y club nocturno en Notting Hill. Apenas antes de salir al escenario, P-Orridge le preguntó a Christopherson sobre qué creía que debía cantar esa noche y Sleazy solo le respondió –siendo que una de sus obsesiones era cómo la gente es persuadida para hacer cosas (sexuales) contra su voluntad– "persuasión". P-Orridge improvisó una letra acerca de un tipo que presiona a su mujer para que lo deje tomarle fotografías para la sección "Esposas de los Lectores" de una revista porno.

Había pros y contras en esta fijación de Throbbing Gristle con la composición/combustión espontánea. Continuando con una práctica que traían de sus días de performers, los miembros de Throbbing Gristle documentaron exhaustivamente cada show y editaron todo ese material. Cuando uno escucha estas grabaciones en vivo, se topa con pasajes de una intensidad asombrosa: formas sonoras derretidas y distendidas que parecen gases solares saliendo como guirnaldas de la superficie de una estrella, chispazos lumínicos y sonoros de una ametralladora emplazada en algún campo de batalla auditivo. Pero, al mismo tiempo, Throbbing Gristle también terminó desarrollando inevitablemente todo un arsenal de riffs y muletillas –explosiones de bajos penetran- tes, violentos accesos intempestivos, arcos que salían disparados hacia arriba– tan predecibles como cualquier otro lenguaje musical. Como ocurre con el free jazz y la improvisación musical, a pesar de todo el alboroto y la confusión, la paleta de colores sonoros podía empezar a parecer un tanto monótona.

Los ensambles de improvisación libre de los años sesenta como AMM, una banda británica de influencias Zen que, según dicen, inspiró a Pink Floyd, eran implícitamente espirituales, anhelaban recuperar una "totalidad" perdida. Despojada de todo romanticismo, la música de Throbbing Gristle emulaba los ritmos monótonos y desmoralizantes de la producción en masa fordista. Carter comparaba la banda con una "línea de montaje sonora". Throbbing Gristle bautizó a su propio sello discográfico, de hecho, "Industrial Records". La palabra "industrial" hacía referencia a la manera en la que la banda manufacturaba ruido (*i.e.*: como si se tratara de una cadena de producción). La palabra "records", por otro lado, jugaba con un significado doble: evidentemente, refería a los LP y a los singles, pero también apelaba a la idea de "archivos y documentos". Throbbing Gristle veía sus ediciones como una serie de informes desapasionados sobre "las salvajes realidades del capitalismo desfalleciente".

P-Orridge también veía a Throbbing Gristle como una forma de ciencia ficción. "Estamos escribiendo acerca del futuro mirando el presente", proclamó. Aunque P-Orridge se cortó el pelo en 1977 como un acto simbólico de ruptura con la era hippie, el Throbbing Gristle "clásico" de temas como "Slug Bait" y "Hamburger Lady" en realidad suena bastante parecido a algo así como un Tangerine Dream corroído y agónico, cierto tipo de rock cósmico propio de un universo que ya entró en una fase terminal y está perdiendo potencia. Throbbing Gristle también se volcaba a hacer lisa y llanamente "space music" pura y dura, como es el caso de "After Cease to Exist", que ocupaba –con sus difusas brisas de guitarras de tonos temblorosos en la línea del primer Pink Floyd/Syd Barrett– todo el lado B de su primer disco, *The Second Annual Report*.

Los integrantes de Throbbing Gristle vivían y trabajaban en el municipio de Hackney, en East London. Para finales de la década del setenta, el área era una de las zonas marginales más pobres del Reino Unido: tenía serios problemas de vivienda, las tasas de desempleo no cesaban de crecer y la delincuencia en las calles había alcanzado niveles endémicos. Todo esto y mucho más lo hacía un medioambiente perfecto para que el neofascista National Front, que mantenía una presencia fuerte en casi todos los barrios del este de Londres, se desarrollara, creciera y ganara adeptos. Es este resurgimiento del fascismo que formaba parte de su contexto inmediato el que le agregó un filo extra a la ambigua fascinación de Throbbing Gristle con el nazismo. Aunque bautizar a su estudio "The Death Factory" [La fábrica de la muerte] era en parte un reconocimiento al distrito vecino de London Fields, que era donde se había enterrado a las víctimas de la plaga, lo cierto es que lo primero que un nombre así traía a la mente eran los campos de concentración. El logo de Industrial Records era un caminito arbolado de aspecto engañosamente benigno con algo que parecía ser una fábrica en el fondo. Sin embargo, el caminito no era benigno y lo que se veía no era una fábrica sino Auschwitz, capturado por la cámara del propio P-Orridge durante un viaje que había hecho a Polonia para visitar a unos amigos. Las tapas de los singles "Subhuman" y "Distant Dreams (Part Two)" eran imágenes del Holocausto (una altísima montaña de cráneos humanos en el primer caso y andadores que les habían sido quitados a los ancianos y a los enfermos antes de empujarlos al interior de la cámara de gas en el segundo). Genesis P-Orridge explicó esta obsesión mórbida en una entrevista que dio a *NME* sosteniendo que el eslogan de Throbbing Gristle,

"Music from the Death Factory" [Música de la fábrica de la muerte] era "una metáfora de la sociedad y una metáfora de la vida tal como la conocemos. Todos vivimos en nuestro propio campo de concentración. Lo que estamos diciendo es 'Cuidado', porque una cosa no está tan lejos de la otra". Así y todo, aun cuando hicieran estas generalizaciones extremadamente melodramáticas y de mal gusto, lo cierto es que Throbbing Gristle sí coqueteaba con la imaginería fascista. El logo de la banda estaba basado en la insignia del rayo "¡Despierta, Inglaterra!" de la Unión Británica de Fascistas de Sir Oswald Mosely.

Throbbing Gristle se balanceaba constantemente entre una conciencia del horror angustiada y una obsesión malsana –que bordeaba la identificación– con el mal. Esta ambigüedad se volvía más pronunciada que nunca con el uso que la banda hacía de la imaginería propia de la pedofilia. "Very Friendly", una de las primeras canciones de Throbbing Gristle, trata acerca de las hazañas llevadas a cabo a mediados de los sesenta por Ian Brady y Myra Hindley, los infames "Moors Murderers" [Asesinos de los Páramos] de Manchester, que torturaron sexualmente y asesinaron a cinco niños (aunque la letra de P-Orridge solo se centra en el asesinato de un joven homosexual).
D.o.A: The Third and Final Report of Throbbing Gristle, su segundo disco, estaba lleno de dudosas imágenes de niñas preadolescentes, incluyendo una pequeña fotografía, insertada en un recuadro en la esquina inferior derecha de la tapa, de una niña rubia recostada en una alfombra de piel con su ropa interior expuesta. En el single "We Hate You (Little Girls)" [Las odiamos (niñitas)], P-Orridge prácticamente echa espuma por la boca de furia mientras grita acerca de sentir aversión por "sus pequeños bucles/ Y sus lindos vestiditos/ Y sus pequeños senos". P-Orridge creía que sus letras eran una continuación de la manera en la que The Velvet Underground había expandido la composición de las canciones de rock hasta tocar zonas tabú como el sadomasoquismo y la heroína. Todas estas ideas alrededor del criminal como artista y la psicopatología como libertad también tenían detrás de sí una larga tradición que se extendía hasta De Quincey, pasando por Bataille, Dostoievski y el Marqués de Sade. En *Bomb Culture*, su clásico libro de 1968 acerca de la emergencia de la contracultura británica, Jeff Nuttall señaló a los Asesinos de los Páramos como un momento crucial. Los crímenes "inimaginables" de los amantes demoníacos convencieron a muchos bohemios de que la sociedad se estaba volviendo loca, mientras que otros tantos reconocieron que Brady, un

admirador del Marqués de Sade, no había hecho más que poner en truculenta práctica máximas del arte radical tales como "Toma tus deseos como realidades" y "Todo es posible y nada está prohibido".

Con este mismo espíritu, los recitales de Throbbing Gristle eran sádicos asaltos a sus audiencias, no solo mediante continuas descargas de ruido, sino, además, mediante violentos juegos de luces (estroboscópicas convulsivas, lámparas halógenas de alto voltaje apuntadas a la cara de la gente). Una vez que las audiencias empiezan a *esperar* una experiencia extrema, es momento de dar vuelta la página. El primer cambio de dirección importante de Throbbing Gristle llegó con el single "United". Siguiendo a *The Second Annual Report* (un disco ultra lo-fi que había sido registrado usando únicamente una grabadora Sony, un solo micrófono *condenser* y un cassette estéreo común y corriente), "United" era lo suficientemente brillante y resplandeciente como para pasar por pop. El tema, inspirado en la música disco y diseñado "para que la gente se enamore" (de acuerdo con el comunicado de prensa de Industrial Records que acompañó su edición), podría haber sido material apto para los charts si

no hubiese sido por su groove ligeramente anormal y las voces cansinas y babosas de P-Orridge. "United" sería la primera de toda una serie de canciones electro pop bailables que habrían de habitar algún lugar a medio camino entre Giorgio Moroder y Cabaret Voltaire: "Hot on the Heels of Love" (porno disco palpitante adornado por los susurros de Cosey), "Adrenalin" (con su propulsión escalofriante, metálica y reluciente), "Distant Dreams (Part Two)", el lado B de la anterior.

En un giro típico de Throbbing Gristle, "United" volvió a aparecer en *D.o.A*, solo que tan acelerada que sus cuatro minutos originales se vieron reducidos a dieciséis segundos de chillones ruiditos de murciélago. *D.o.A* frustró aún más las expectativas. Contenía canciones clásicamente "Throbbing Gristle" como "Hamburguer Lady" (un remolino nauseabundo de sonido gimoteante y agonizante inspirado en la historia real de una víctima de un incendio que había quedado irreconociblemente carbonizada de la cintura para arriba), pero también incluía tracks "solistas" como la rapsodia "ABBA cruza con Kraftwerk" de Chris Carter, "AB/7A", y la inesperadamente lastimera y confesional "Weeping" [Llorando] de P-Orridge, grabada con cuatro tipos diferentes de violín. Esta última, motivada por el hecho de que Cosey Fanny Tutti había dejado a P-Orridge por Chris Carter, es el equiva-

lente de la música industrial al himno de las separaciones maritales intrabanda, "Go Your Own Way" [Sigue tu camino] de Fleetwood Mac. En "Weeping", la línea "no me viste tragándome mis pastillas" hacía referencia al intento de suicidio de P-Orridge en noviembre de 1978, cuando, con el corazón roto, tomó una gigantesca cantidad de antidepresivos y cápsulas de esteroides antes de salir al escenario del Cryptic One Club y se despertó en la unidad de cuidados intensivos.

A medida que las fracturas al interior de Throbbing Gristle se ensanchaban, P-Orridge empezó a pasar cada vez más y más tiempo con Monte Cazazza, un performer extremista de San Francisco que se había convertido en algo así como el quinto miembro no oficial de la banda y en una verdadera alma gemela/mentor para P-Orridge. Su primer contacto había ocurrido en el circuito del *mail art*, un movimiento artístico de alcance planetario que implicaba enviarles a otras personas trabajos hechos a mano e intrincadamente diseñados por medio del servicio postal (P-Orridge disfrutaba de mandarle a Cazazza animales muertos). Durante los primerísimos primeros días de existencia de Throbbing Gristle, Cazazza ayudó a la banda en lo que a con-
ceptualización y estrategia se refería. Incluso fue él quien acuñó el término "música industrial": "Medio como un chiste al principio: 'música industrial para gente industrial'", recuerda Cazazza. "¡No pretendía que la gente se lo tomara tan en serio!" El primer lanzamiento de Industrial Records ajeno a Throbbing Gristle fue, de hecho, el single de Cazazza de 1979 "To Mom on Mother's Day". Su lado B, "Candyman", trataba acerca de un asesino de niños llamado Dean Corll que dirigía una fábrica de caramelos en Texas.

Cazazza pasó gran parte de 1979 en Inglaterra, apuntalando la moral herida de P-Orridge. Un ávido lector de literatura supervivencialista y libros sobre armas, fue Cazazza quien llevó a los Throbbing Gristle hacia la imaginería militar. La banda empezó a usar ropa de camuflaje. Sus recitales de abril de 1979, en Derby y Sheffield, empezaron ambos con una secuencia sampleada a partir de una cinta de entrenamiento del Ejército de los Estados Unidos que incluía los sonidos de los inconfundibles disparos de toda una variedad de armas de alta tecnología, como lanzagranadas, cañones sin retroceso, misiles antitanque y el lanzallamas de un transporte blindado de personal. Throbbing Gristle siempre había atraído a un cierto tipo de fan verdaderamente *fanático*, y P-Orridge empezó a interesarse en el potencial que todo esto parecía tener

para la creación de un culto cuasi-paramilitar. A través de las circulares de Industrial Records, comenzó a invitar a los fans de Throbbing Gristle a convertirse en agentes de la banda: "¿Quieres ser un Guardia Terrorista completamente equipado? ¿Estás listo para la acción? Asume Concentración del Poder. NADA QUE NO SEA UNA GUERRA TOTAL. ¡GUERRA NUCLEAR YA! Entonces pide un catálogo de armas, ropa de gala y los kits e indumentaria de supervivencia disponibles".

Alrededor de esta misma época, Throbbing Gristle se embarcó en un experimento de psicología totalitaria que se le fue un poquito de las manos. Bajo los efectos de su nuevo material de lectura supervivencialista, la banda transformó su hogar en East London en un fuerte con las ventanas pintadas de negro, alambre de púas sobre el muro que rodeaba el jardín y un sistema de alarma antirrobo incluidos. Una andrajosa tribu de nómadas había sentado campamento en el área baldía que estaba justo detrás de su casa y la repentina ola de crímenes en el vecindario parecía coincidir con su llegada. "La policía no hacía nada por nosotros, así que decidimos que teníamos que sacar a esa gente de ahí", dice Cazazza. "Estaban haciéndonos la vida imposible y nosotros decidimos contraatacar de una manera interesante." Throbbing Gristle desató una guerra sonora contra los despreciables nómadas, irradiando frecuencias infrasónicas hacia su campamento y provocándoles un malestar considerable que se evidenciaba en síntomas que iban desde meros dolores de cabeza y ansiedad hasta patrones de sueño irregulares y pesadillas. Eventualmente, los indeseables vagabundos empacaron sus caravanas y se fueron, convencidos de que el área estaba maldita.

Todo este episodio parece un viaje emprendido de modo consciente hacia el lado oscuro de la psicología paranoide, hacia una disposición protofascista obsesionada con los chivos expiatorios y las tramas persecutorias. P-Orridge estaba al tanto de que estos "gitanos" (como eran conocidos popular y erróneamente por toda la ciudadanía hostil en todo el Reino Unido) estaban incómodamente cerca de los vagabundos romaníes que habían sido acorralados por los nazis solo para ser luego exterminados como "una plaga de alimañas". Pretendiendo separarse a sí mismos del asqueroso estilo de vida de estos errantes, Throbbing Gristle los apodó "subhumanos". Sea como fuere, dos grandes singles emergieron de esta fase en la que la banda decidió jugar con fuego. La tapa de "Subhuman" mostraba la imagen de una caravana acompa-

ñada del dístico: "You make me dizzy with your disease/ I want to smash you and be at ease" [Me mareas con tu enfermedad/ Quiero romperte la cabeza y estar en paz]. El otro single, "Discipline", salió en dos versiones diferentes. La primera, grabada en vivo en el club S036 de Berlín, documenta de modo fehaciente que la canción está siendo escrita ahí mismo sobre el escenario. El tema de la canción –proporcionado esta vez por Tutti unos pocos minutos antes de que la banda saliera a escena– activa una improvisación de P-Orridge que, básicamente, consiste en toda una serie de órdenes ladradas una tras otra. Con once minutos de duración, el track empieza con paso vacilante y luego logra cohesión, como si se estuviera sometiendo él mismo al proceso de regimentación que propone. El beat suena como una bota militar pisando a los débiles y a los mansos que tiene debajo hasta hacerlos puré, mientras que otros tantos horripilantes sonidos tipo esquiladora conjuran una atmósfera de matadero. La segunda versión, grabada en Manchester, suena mucho más ajustada: P-Orridge proclama como si fuera una cruza entre coordinador de boy scouts y Führer: "Are you ready boys? Are you ready girls?/ We need some discipline in here" [¿Están listos, chicos? ¿Están listas, chicas?/ Necesitamos algo de disciplina aquí]. En la tapa del single, Throbbing Gristle posa frente al edificio que una vez fue el Ministerio de Propaganda del Tercer Reich; la contratapa exhibe el eslogan "Marching music for psychic youth" [Música militar para la juventud psíquica].

¿Cómo sucumbió Throbbing Gristle, una banda de criaturas producto de los sesenta y sus ideales libertarios, a esta fascinación por el fascismo? A decir verdad, hay toda una zona resbaladiza en la que el anarquismo (o al menos ese tipo de anarquismo libertino y libertario que, más que con los consejos obreros, tiene que ver con un individualismo casi solipsista y un hedonismo sin ley que no admite restricción alguna) se invierte hasta convertirse en un curioso aprecio y una extraña afinidad con ciertos aspectos del nazismo. El punto de convergencia entre ambas cosmovisiones se da gracias a ese lado gnóstico del nazismo preocupado por lo pagano y lo primordial. Las investigaciones de P-Orridge alrededor de los cultos y las sociedades secretas lo habían llevado a toparse con libros que se ocupaban de las obsesiones de los círculos más altos del nazismo con el ocultismo, la alquimia y la búsqueda del Santo Grial.

También había todo un trasfondo potencialmente totalitario al interior de la propia contracultura de los sesenta, trasfondo que estaba con necesidad

latente en su misma cruzada en pos de recuperar –tal como la bautizaron los situacionistas– la "totalidad perdida". En su libro *Mindfuckers*, los periodistas Robin Green, David Felton y David Dalton acuñaron el término "Acid Fascism" [Fascismo Ácido] para describir el síndrome de figuras como Charles Manson. En el contexto de los últimos años de la década del sesenta, con la energía utópica del *flower power* cargándose lentamente de oscuridad y deviniendo siniestra, Manson fue solo uno de los muchos sociópatas carismáticos que se aprovecharon cual aves de rapiña de los niños dañados por las drogas de la contracultura, reclutándolos para formar parte de familias sustitutas en las que el espíritu de grupo cumplía una función esencialmente idéntica a aquella de la retorcida visión del mundo de la figura paterna. Los miembros de Throbbing Gristle eran todos fans de Manson. En efecto, las obsesiones de P-Orridge lo estaban conduciendo hacia la creación del concepto de "Thee Temple ov Psychick Youth" [El Templo de la Juventud Psíquica], la organización tipo secta que habría de construir alrededor de su banda post-Throbbing Gristle, Psychic TV. Lo primero en ser descripto como un "Psychic Youth Rally" [una Congregación de la Juventud Psíquica] fue un show de Throbbing Gristle en Manchester a fines de 1980. Apenas algunos meses antes de eso, P-Orridge ya había dado evidencias de su nueva percepción de sí mismo como un chamán con la edición del cuarto álbum de Throbbing Gristle, *Heathen Earth*, que fue enteramente improvisado en vivo, en el estudio, frente a una pequeña audiencia de amigos y asociados. Grabar una única actuación frente a un reducido grupo de "iniciados" era, tal como declaró él mismo, un intento de crear una atmósfera ritual y ceremonial en la cual la magia –"sonora y filosófica", subrayó P-Orridge– pudiera hacerse presente.

Para la primavera de 1981, las tensiones generadas dentro de Throbbing Gristle por la separación de Tutti y P-Orridge ya no permitían que la banda pudiese seguir funcionando. P-Orridge sentía, además, que la banda ya había vivido más de lo debido. Throbbing Gristle, creía, había ido más allá de las raíces del rock, de esas raíces agrarias que se remontaban al blues, y había creado un nuevo tipo de música (o antimúsica) que era la apropiada para la sociedad posindustrial. El siguiente paso, le dijo a un entrevistador en un programa de radio, era "ir más allá, hasta donde el hombre se toca con el espacio. No quiero decir una cosa cósmica tipo Tangerine Dream, quiero decir: hacia el interior de la cabeza". El mismísimo hecho de que Throbbing Gristle

hubiese conseguido congregar a una audiencia sustancial que aceptaba lo que hacía (para cuando salió *Heathen Earth*, los altísimos niveles de ventas de Industrial Records lo habían convertido en uno de los sellos independientes más importantes del Reino Unido) ya era signo de que era tiempo de pasar a otra cosa.

Throbbing Gristle había construido un nuevo género virtualmente desde cero, todo un campo subcultural entero compuesto por bandas coetáneas (espíritus afines que estaban transitando un camino parecido en simultáneo con Throbbing Gristle y por sus propios medios, como Cabaret Voltaire, Non, SPK, Z'ev y Clock DVA, algunas de las cuales, de hecho, editaron sus discos por Industrial Records) y por bandas directamente catalizadas por Throbbing Gristle (no solo en el Reino Unido, sino también en lugares tan distantes como Yugoslavia, Australia y Japón). Lo más extraordinario acerca del legado de Throbbing Gristle es que prácticamente crearon, ellos solos y pese a haber tenido una actitud más bien desdeñosa hacia la música en sí misma, una de las ramas más duraderas y densamente pobladas de la música postpunk. En cierto sentido, la música de Throbbing Gristle se entendía mejor si se la pensaba como una máquina expendedora para sus ideas, como un vestigio de la existencia previa de COUM al interior del mundo del arte conceptual. Throbbing Gristle sabía exactamente lo que estaba haciendo y se lo contaba a sus oyentes de forma meticulosa y elocuente, sin dejar afuera ni el más mínimo detalle. De hecho, si se considerara de forma literal la posición de Throbbing Gristle –la música como un medio para alcanzar un fin distinto a ella misma, como un vehículo para la transmisión de información–, en cierto sentido bien podrían saltearse los discos y simplemente leer las elocuentes entrevistas del encantador P-Orridge.

Para cuando Throbbing Gristle anunció que "la misión había terminado", P-Orridge ya sentía que la música industrial se estaba convirtiendo en una escena perceptiblemente desagradable. Si eso era cierto, sin embargo, era en gran parte culpa de los propios miembros de Throbbing Gristle, que se habían ocupado de propagar la idea de que los extremos de la existencia humana eran más fructíferos artísticamente hablando que toda zona intermedia. Para P-Orridge, el ejemplo más grosero de una banda que hubiera "malinterpretado" a Throbbing Gristle era Whitehouse, un grupo que él aborrecía. La sutil

distinción entre Throbbing Gristle y Whitehouse pasaba por una finísima línea –una línea que corría entre una *presentación* neutral o ambivalente del horror, la atrocidad y la crueldad y un inequívoco y descarado *deleitarse* en el mal–, que muchos seguidores y músicos del género industrial cruzaban con facilidad.

En las notas de la contratapa del primer álbum de Whitehouse, *Birthdeath Experience*, el fundador y líder de la banda, William Bennett, prometía que "esta es la música más brutal y extrema de todos los tiempos". Whitehouse usaba un sintetizador Wasp para generar un ruido nocivo y grababa todo al borde de la saturación para conseguir el máximo de distorsión posible. No les importaban en lo más mínimo ni el ritmo, ni la melodía, ni la estructura: sus miembros cortaron todo lazo con cualquier género musical precedente y engendraron, en el proceso, un microgénero de música industrial basado en la premisa "los oídos son heridas" que luego daría en llamarse "power electronics". La meta de Bennett era "ir directamente, sin escalas, a estados humanos puros", lo que en su cabeza quería decir violencia y violación sexual encantadoramente servidas en melodiosas cancioncillas tales como "I'm Coming Up Your Ass" [Te voy a acabar en el culo] y "Cock Dominant" [Pija dominante]. Aunque el nombre del grupo había sido tomado de la revista porno *Whitehouse* (que a la vez había sido descaradamente bautizada así en honor a una famosa activista anti-pornografía inglesa), lo cierto era que la banda de Bennett en realidad prefería las publicaciones ultra *hardcore* "para especialistas" como *Tit Pulp* y *Shitfun*, ambas eventualmente tomadas como fuente de inspiración para canciones del mismo nombre. Otros de los temas favoritos de la banda eran el fascismo y los asesinos seriales.

Cuando Bennett hablaba de su "idea de un sonido coercitivo, tiránico", las palabras automáticamente adquirían la tonalidad de toda su visión del mundo. Un experto en el Marqués de Sade, Bennett probablemente hubiera estado de acuerdo con el virulento antihumanismo del ministro Saint-Fond a partir de *Juliette*, que soñaba con establecer un sistema neofeudal que tratara a una casta entera de personas como animales. "Afirmo que la primera y más viva inclinación del hombre es, sin ninguna duda, encadenar a sus semejantes y tiranizarlos con todo su poder", declaró el Marqués de Sade a través del personaje de Saint-Fond. "La destrucción, el mal y la opresión son las primeras inclinaciones que la Naturaleza ha grabado en nuestros corazones." En

sus "acciones" en vivo (un reconocimiento a los accionistas vieneses), Bennett gritaba cosas como "Es tu derecho matar, es tu puta naturaleza" y, después de aproximadamente unos quince minutos de ruido atronador, trifulcas entre la audiencia, derramamiento de sangre y botellas volando por los aires, por lo general llegaba la policía y paraba todo.

Compartiendo el escenario con Whitehouse en algunas de estas primeras "acciones" estaba Steve Stapleton, un personaje que se repartía entre estas "participaciones especiales" y su propia banda, Nurse with Wound. Aunque esta última hizo un disco entero inspirado en el Marqués de Sade en colaboración con Whitehouse (*The 150 Murderous Passions*), la mayor parte del tiempo, sin embargo, la música de Nurse with Wound era bastante más juguetona. De hecho, Stapleton rechazaba de plano el término "música industrial", diciendo que Nurse with Wound solo había quedado encasillada como una banda industrial porque la tapa de su primer disco mostraba imágenes de fetichismo y *bondage* que habían sacado de la revista *Latex and Leather Special*. Así y todo, aun cuando no sea el caso de su contenido, el enfoque postrock de la banda respecto de las esculturas de ruido abstracto y los collages de *found sounds* permite que su música encaje cómodamente en la categoría industrial.

Si Nurse with Wound tenía un avatar espiritual, sin embargo, no era el Marqués de Sade, sino otro escritor francés, Lautréamont, el autor del poema en prosa gótico de 1868 *Los cantos de Maldoror*. El álbum debut de Nurse with Wound, *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, de 1979, tomó su nombre de una de las comparaciones deliberadamente absurdas de Lautréamont, esa cuya incongruencia particularmente onírica hizo que fuera abrazado por los surrealistas como un ilustre precursor. En vez de las clásicas cinco estrellas, la revista *Sounds* adjudicó a *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella* cinco signos de interrogación, porque el crítico John Gill no estaba seguro de si sus concatenaciones de ruido aparentemente arbitrarias eran pura genialidad o un mero sinsentido.

Musicalmente hablando, el primer amor de Stapleton era el krautrock. De hecho vivió en Alemania por algún tiempo, donde trabajaba como *roadie* para bandas *Kosmische Musik* menores como Kraan. El sobre interno de *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*

incluía una lista esotérica y legendariamente larga de música experimental, desde improvisación libre hasta *musique concrète* y europrog. Si este primer disco todavía sonaba un tanto amorfo (fue grabado en solo seis horas por un grupo de semi-músicos que nunca antes habían tocado juntos), para *Homotopy to Marie,* de 1982, sin embargo, Stapleton ya había desarrollado una manera verdaderamente idiosincrática de organizar el ruido, usando el estudio como un instrumento más para crear paisajes sonoros enigmáticos, cautivantes y tan magníficamente grotescos como una animación de los hermanos Quay.

Una de las cosas que la gran mayoría de las bandas industriales post-Throbbing Gristle compartía era un enfoque decididamente nórdico respecto del ritmo. En el mejor de los casos, esto se traducía en grooves apoyados en latidos de metrónomo *à la* Giorgio Moroder y, en el peor, solo significaba torpes beats de portentosa marcha militar. Algunas bandas de música industrial abrazaron, no obstante, la música dance negra contemporánea. Dos de las mejores de ellas, Clock DVA, de Sheffield, y 23 Skidoo, de Londres, eran, de hecho, apadrinadas por los propios Throbbing Gristle. Clock DVA era la banda que Adi Newton había formado después de que lo echaran de The Future. Luego de una fase inicial de experimentos sonoros abstractos usando loops de cinta magnética pregrabada y *cut-ups*, Clock DVA editó, vía Industrial Records, *White Souls in Black Suits.* Seleccionado a partir de quince horas de improvisación, el material que había llegado al disco era un intento, dice Newton, "de grabar ese preciso instante en el que acontece la magia intuitiva, eso que los surrealistas describen como automatismo psíquico puro". La influencia del funk –James Brown, The Pop Group– recién se notó en el segundo disco de Clock DVA, *Thirst.* "Eso es lo que buscamos; algo así como un funk más tenso, de una energía más nerviosa, música corporal que te haga estremecer y haga que te muevas", le dijo Newton a *Melody Maker.*

Con puras líneas de bajo hoscas y saxofones malhumorados, internamente retorcidos, *Thirst* fue editado en 1981 por Fetish, un sello fundado por Rod Pearce, un fan de Throbbing Gristle que había sido el responsable de editar el último single de la banda de P-Orridge. Fetish también era el sello de 23 Skidoo. Apoyándose en un puñado de pioneros de la música negra (el funk vudú aditado de cocaína de *On the Corner* de Miles Davis, la sulfúrea oratoria apocalíptica de The Last Poets, la dura polirritmia hipnótica de Fela

Kuti), 23 Skidoo veía el funk como una energía siniestra, como una metáfora activa de Control, y el groove, como una trampa. Su mini-LP de 1981, *Seven Songs*, alcanzó los primeros puestos de los charts indie y aún hoy suena espeluznantemente intenso. Abre con "Kundalini", un remolino malévolo de instrumentos de pequeña percusión, acoples de guitarra y cánticos guturales. En "Vegas El Bandito", un humeante bajo slap y ritmo nervioso y crispado se pelean con unas trompetas por siempre perdidas en la niebla (un motivo clásico de la música industrial que había sido inventado por Cosey Fanni Tutti, que tocó la corneta en varios tracks de Throbbing Gristle). El mejor tema de todos es "Porno Bass", la canción con la que la música industrial finalmente hizo su tan debida declaración de principios antifascista: los zumbidos de un bajo profundísimo reverberan en una oscuridad cavernosa a través de la cual navega a la deriva la voz aristocrática –levantada de una entrevista radial– de la execrable groupie de Hitler Unity Mitford. Puestas en medio de un disco que está excitantemente cargado de ritmos de trance y funk negro, las quejas de Mitford contra la "insensata reiteración" de la música pop en tanto "signo de una raza que está degenerando" quedan expuestas de modo implícito como paranoia aria.

Alex Turnbull, de 23 Skidoo, dice que aunque es cierto que le debían mucho a Throbbing Gristle en términos prácticos (P-Orridge los dejaba ensayar en The Death Factory) e intelectuales, en lo que a música respecta estaban influenciados por bandas más intensamente rítmicas como A Certain Ratio. Throbbing Gristle se separó por completo de toda la música de la diáspora africana: jazz, R&B, funk, reggae. 23 Skidoo, en cambio, dejó entrar a la Norteamérica negra en la música industrial. Es más, también dejó entrar a todo el resto del mundo. Fanáticos de la "Ethnological Forgery Series" de Can y de los préstamos panglobales de Holger Czukay, 23 Skidoo tocó en el primer festival de *world music* WOMAD, en julio de 1982, preparando un set especial que combinaba ritmos de trance étnicos con un bombardeo de *musique concrète* urbana. "En vez de usar los sonidos agradables de la '*world music*', usamos ruidos de ciudad, garrafas de gas, explosiones", dice Turnbull. "Un tercio de la gente huyó de inmediato, pero los que se quedaron estaban tipo: 'Guau, ¡eso era absolutamente inesperado!'."

Parte de la lista de temas para el WOMAD terminó formando el lado A de su próximo disco, *The Culling Is Coming*. El festival de repiques de gongs con

cuerpo de campana del lado B indicaba una desviación hacia el este, hacia la música de Bali. En 1984 y tras una expedición a Indonesia, 23 Skidoo grabó *Urban Gamelan*. La atmósfera del disco evoca algo así como una intranquilidad húmeda (piénsese en *Apocalipsis Now*). Para estas alturas, los integrantes de 23 Skidoo ya estaban menos interesados en el ruido terrorista al estilo de Throbbing Gristle y más entusiasmados con la idea de usar la repetición para inducir de forma gradual "un cierto tipo de trance, esa idea de alcanzar el éxtasis a través de la música". Casualmente, una droga llamada "éxtasis" también empezaba a hacer sus primeras apariciones en la escena industrial alrededor de esta misma época.

23 Skidoo y Clock DVA fueron retoños atípicos de Throbbing Gristle. La gran mayoría de las bandas industriales de la segunda ola favorecieron o bien los paisajes de ruido abstractos o bien el metrónomo teutónico. Ya más adentrados en los ochenta, la progenie de Throbbing Gristle se vuelve innumerable: Lustmord, Nocturnal Emissions, Death in June, In the Nursery, Controlled Bleeding, Laibach, Skinny Puppy, Severed Heads, Front 242, Last Few Days,

:Zoviet*France:, Merzbow –la lista podría seguir y seguir–. La mayoría de ellas compartieron con sus progenitores el mismo sesgo anti-rock (e incluso antimúsica) y el mismo enfoque centrado en el contenido e impulsado por el concepto. Exactamente como ocurrió con The Velvet Underground (uno de los poquísimos grupos que Throbbing Gristle reconoció públicamente como influencia), a veces parecería que todo aquel que escuchó a Throbbing Gristle armó su propia banda.

CAPÍTULO 9

CONTORSIÓNATE:

NUEVA YORK Y LA NO WAVE

Más o menos al mismo tiempo que Throbbing Gristle se embarcaba en su misión antimúsica, todo un movimiento de bandas similarmente abocadas a demoler la historia del rock y empezar de cero comenzaba a asomar la cabeza en el downtown de Manhattan. Bajo la égida de lo que dio en llamarse "no wave", todas estas bandas –Contortions, Teenage Jesus and The Jerks, Mars, DNA– pretendían hacer borrón y cuenta nueva y crear a partir de una mentalidad de la que se hubiesen extirpado primero todas las nociones y las reglas que habían sido aceptadas hasta ese entonces en torno a la musicalidad.

Como ocurría con Throbbing Gristle y las demás bandas industriales británicas, el impulso primordial detrás de los grupos no wave era su desprecio por el tradicionalismo del punk rock. En efecto, uno de los primeros artículos publicados alrededor de la escena del CBGB –representada por bandas como Ramones, Television, Patti Smith, Blondie, The Heartbreakers y compañía–, acertó en señalar, bastante tempranamente y con precisión, el hecho de que el punk intentaba presentarse a sí mismo como un *retorno* de algo perdido. Escrito en 1975 por James Wolcott y titulado "Un impulso conservador en el nuevo underground del rock", el artículo de *The Village Voice* celebraba la escena nucleada alrededor del CBGB y de Max's Kansas City por haber creado una sensación de comunidad frente a la cultura del rock del mainstream, que ahora había

degenerado solo en otra rama más de la industria del espectáculo con su propia aristocracia de intocables megaestrellas inalcanzables. Sin embargo, la transliteración musical de este impulso igualitario suponía tirar por la borda *todo* lo que había ocurrido desde la década del setenta hasta ese entonces –y no solo la pomposidad y la ostentación, sino también la ambición y el experimentalismo– y *volver hacia atrás.* "El punk solo es rock 'n' roll básico realmente bueno... Verdadero rock básico de los cincuenta y principios de los sesenta", declaró ni más ni menos que Nancy Spungen, una autoridad en el tema.

¿Cuán diferentes eran las camperas de cuero y el culto a lo adolescente de Ramones del *revival* de los cincuenta que tenía lugar en el mainstream de la cultura pop americana con películas y series televisivas como *Grease* y *Happy Days,* entre otras cosas? La vigorizante explosión de velocidad y el minimalismo de Ramones ciertamente cumplieron su cometido a la hora de poner en evidencia la indulgencia fofa y la flaccidez del rock de mediados de los setenta, pero, a decir verdad, lo cierto es que en dos discos la banda ya había agotado todo lo que podía tener para decir al respecto. Por su lado, el refrito "Chuck Berry" de The Heartbreakers era apenas más sofisticado que el pub rock británico (The Heartbreakers solo eran algo así como un Dr. Feelgood con un goteo intravenoso de heroína en vez de uno meramente etílico). Aun la banda más aventurera de toda la escena, Television, estaba fuertemente influenciada por la música de finales de los sesenta: la interacción caprichosa y voluble de sus dos guitarras, de hecho, bebía directamente de las fuentes del acid rock de la costa oeste de bandas como The Byrds, Country Joe and The Fish y Grateful Dead.

Las bandas no wave, por el contrario, definían la radicalidad no como un retorno a las raíces, sino como *desarraigo.* Lo que las unía a unas con otras no era tanto un sonido en común, sino esta determinación compartida de cortar de cuajo toda relación con el pasado. Musicalmente hablando, iban desde los estentóreos cantos fúnebres de Teenage Jesus and The Jerks hasta el trash funk marcado por el jazz de Contortions, desde las flagelantes guitarras cacofónicas de Mars hasta los grooves desencajados de DNA. Rastríllese la historia del rock y solo se encontrará un puñado de antecedentes para lo que hicieron estas bandas: el costado menos cancionero y decididamente orientado hacia el ruido abstracto más violento de The Velvet Underground; *Metal Machine Music* de Lou Reed; el chillido primal de Yoko Ono y las perforaciones intempestivas de la guitarra de John Lennon en The Plastic Ono Band;

las convulsiones "avant-blues" de Captain Beefheart. Sea como fuere, lo crucial es que las bandas no wave *actuaban* como si no tuvieran ni un solo antepasado. En claro contraste con las bandas industriales del Reino Unido, sin embargo, los grupos no wave sí montaron su revuelta contra la tradición del rock usando la instrumentación clásica del rock, a saber: una guitarra, un bajo y una batería. A veces, hacían leudar este arsenal tan restringido con vientos o teclados, pero, cuando lo hacían, estos últimos siempre eran clásicos órganos de los sesenta, jamás sintetizadores. Curiosamente, era como si la no wave pensara que la ruta electrónica hacia la producción de un ruido postrock era *demasiado fácil*. Era más desafiante y, tal vez, también más *amenazante* recurrir a las propias armas del rock para usarlas en su contra. Es esto último lo que explica por qué la música no wave siempre ha invitado tan irresistiblemente a apelar a la metáfora del desmembramiento, la deshonra y la "profanación del cadáver del rock".

Quizás de un modo un tanto irónico, fue una técnica tradicional del blues y el country, el slide, la que dio a la no wave algunos de sus sonidos más desconcertantemente novedosos. Tal como lo usaban tres de sus guitarristas femeninas más relevantes –Connie Burg en Mars, Lydia Lunch en Teenage Jesus y Pat Place en Contortions–, el slide era, para los novatos de la música, la manera más rápida de generar sonidos asombrosos y alarmantes sin necesidad alguna de aprender cómo había que poner los dedos para hacer sonar un acorde. "¿Quién quería acordes? ¿Quién quería todas esas progresiones armónicas que ya habían sido usadas hasta el hartazgo en el rock?", espeta la *frontwoman* y líder de Teenage Jesus, Lydia Lunch, indiscutida reina de cabellos negro azabache de la no wave. "Usaba un cuchillo, una botella de cerveza... El vidrio era lo que producía el mejor sonido. Al día de hoy sigo sin saber ni un solo acorde de guitarra."

Además de huirle a la electrónica, las bandas no wave tampoco abrazaron del todo las posibilidades que el estudio de grabación tenía para ofrecer en materia de manipulación sonora. Era en pequeños clubes y a un volumen sobrecogedor donde la no wave era más efectiva. Las pocas grabaciones de estudio que sobrevivieron a la escena (la mayoría de ellas originalmente capturadas por Charles Ball y editadas a través de su sello independiente con base en Nueva York, Lust/Unlust) son como notas a pie de página de la experiencia en vivo. Junto al ataque puramente sónico, los recitales de las bandas no wave a menudo involucraban cierta dosis de agresión física. James Chance, el líder y can-

tante/saxofonista de Contortions, por ejemplo, solía convertir los shows de la banda en happenings al saltar del escenario para atacar al público (empujándolo, cacheteándolo, incluso –según cuenta la leyenda– agarrando una vez a una chica del pelo y mordiéndole "la teta" a otra; o al menos eso afirmó él en una entrevista).

"James era como una pintura de Jackson Pollock, una personalidad súper explosiva", dice Adele Bertei, la tecladista de Contortions. "Y tenía un lado seriamente masoquista. Así que saltaba en medio de la gente y empezaba a besar a alguna chica. El novio de esa chica lo empujaba y le decía que se largase, y así empezaba el necesario desmadre subsiguiente. Nuestro bajista, George Scott, y yo saltábamos del escenario y nos metíamos en el tumulto. Y después todos terminábamos volviendo al escenario con la cara llena de sangre. James siempre era el que más maltrecho quedaba porque era el que se llevaba la peor parte, y además, es súper chiquito." Aunque en cierto grado eran puro sensacionalismo, estrategias fríamente calculadas por sus miembros para procurarle a la banda tanto notoriedad como atención por parte de la prensa, todas estas tácticas también estaban influenciadas por esa eterna necesidad de las vanguardias de hacer físicamente añicos la barrera artista/audiencia, de transformar un mero espectáculo en una *situación.* Y funcionaba. Las entradas para los shows de Contortions empezaron a agotarse. "Mucha de la gente que venía a vernos era del mundillo del arte", dice Pat Place. "La violencia más el elemento *noise* hacían de nuestros shows algo así como performances combinadas con música."

Pat Place era una típica *no waver*, una artista que había viajado a Nueva York en busca de una carrera en el mundillo del arte del downtown, solo para terminar siendo atraída hacia el underground de la escena rock. Apenas salida de la escuela de arte en Chicago, donde había estudiado pintura y escultura, llegó a Nueva York con la ilusión de convertirse en algún tipo de artista conceptual. "En ese momento todo giraba en torno al arte performático", recuerda. La escena de las performances y las acciones artísticas en vivo también era, de hecho, un semillero de futuros participantes de las filas de la no wave. Arto Lindsay y Robin Crutchfield, de DNA, y Mark Cunningham, de Mars, venían del teatro experimental o del arte performático. En efecto, junto con otras varias futuras luminarias de la no wave, Cunningham y Lindsay habían estudiado en el Eckerd College de St. Petersburg, Florida. "Como otras tantas universidades progresistas chicas de principios de la década del setenta, el Eckerd

College estaba poniendo en práctica algunas de las ideas que habían sido desarrolladas en los sesenta, como los estudios libres. Así que era perfecto para la autoexpresión, y era un imán para los bichos raros y los inadaptados de todos los rincones del país", recuerda Cunningham. "Conocí a Arto el primer día que llegué, y ambos nos deshicimos de los compañeros de cuarto que nos habían asignado y nos mudamos juntos."

Nueva York le hacía señas al mundo presentándose como el hogar de todo lo conceptual y lo multimedia, como la capital mundial del cruce de fronteras estético y el "arte total". Todas las ideas vanguardistas de los sesenta, desde Fluxus hasta los accionistas vieneses, dice Lindsay, "se habían filtrado hasta nosotros, que éramos mucho más chicos, a principios de los setenta. Estábamos atravesados por una actitud jovial, de ver hasta dónde se podían llevar las cosas". El héroe de Lindsay era el poeta devenido performer Vito Acconci. "En especial, su pieza *Seed Bed*, en la que había construido un falso piso debajo de una galería. ¡Se quedaba echado en ese piso por algunas horas todos los días y había un cartel en la pared que decía: 'El artista está debajo del piso escuchándote, fantaseando y masturbándose mientras tú estás en la galería'!" Lindsay también admiraba a extremistas tales como Chris Burden y Hermann Nitsch, que ponían en escena sangrientas proezas de resistencia y abyección montándolas de un cierto modo ritual.

En parte, los artistas gravitaban hacia la escena rock del underground neoyorquino porque parecía que allí, a diferencia de lo que ocurría en el mundo del arte, había más chances de conseguir que algo realmente sucediera. El mercado del arte estaba deprimido y entrar en el circuito de galerías era difícil para los pintores jóvenes. Así y todo, incluso artistas exitosos como Robert Longo tocaban en bandas. El punk había devuelto al rock su condición de planta generadora de energía de la cultura moderna. Hacía que el ambiente de los espacios de arte del SoHo, hogar de las instalaciones multimedia, las performances y los conciertos de los compositores minimalistas, se viera pálido y blando. Aunque había algunos músicos "reales" entre las filas de la no wave (Chance, por ejemplo, contaba con una formación de conservatorio), la mayoría de sus adeptos no tenía ninguna relación con el rock más allá de escucharlo. En general, su vocación primaria era el cine o la poesía o las artes visuales. Así, en tanto llegaban a la música desde otras áreas, tendían a mostrar un enfoque ligeramente distanciado que les permitía acercarse a sus instrumentos (a menudo escogi-

dos de modo arbitrario) como si fuesen objetos extraños, herramientas para ser incorrectamente usadas, abusadas o reinventadas.

Aunque anterior por varios años tanto a la no wave como al punk, Suicide era, por muchos motivos, el arquetipo de esta colisión neoyorquina entre arte y rock. El cantante, Alan Vega, era un escultor que usaba lamparitas eléctricas y *ready-mades* (chucherías católicas kitsch, juguetes de plástico, naipes porno, fotos de celebridades) para crear santuarios trash a partir de su visión de una Norteamérica poscataclísmica del futuro cercano. A finales de la década del sesenta, se unió a la Art Workers' Coalition, un grupo socialista militante que, en una ocasión, levantó barricadas frente al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Luego se convirtió en uno de los ejes del Project of Living Artists, un anárquico taller/espacio de arte performático en el SoHo. Vega trabajaba en el edificio del Project durante el día y se quedaba a dormir ilegalmente de noche. Fue allí donde conoció al músico de free jazz Martin Rev, y formaron Suicide.

La banda surgió a partir de interminables zapadas improvisadas. "Suicide fue como el Big Bang", dice Vega. "Primero caos y, luego, después de un rato,

los gases empiezan a formar pequeñas bolas que se transforman en galaxias. Fue lo mismo con nosotros, solo que los gases comenzaron a formar pequeñas canciones: primero 'Cheree', después 'Ghost Rider'." Apareció un sonido único. Los conjuros mitad-hablados/mitad-cantados de Vega parecían una cruza entre rockabilly y actuación de método; Rev generaba latidos apagados con un teclado electrónico desvencijado y beats crudos pero hipnóticos usando una caja de ritmos originalmente diseñada para casamientos y Bar Mitzvahs.

Las letras de Vega revelan una cierta atracción similar a la que sentían Warhol y Lichtenstein por las historietas baratas y los íconos de la cultura de masas estadounidenses. El nombre mismo del dúo, Suicide, había sido tomado de "Satan Suicide", el título de uno de los números de *Ghost Rider*, el cómic preferido de Vega. Como si fuera un Elvis de ciencia ficción, la voz de Vega estaba envuelta en inquietantes reverbs y efectos de delay que, al mismo tiempo, evocaban el eco de la voz de Presley en la época de *The Sun Sessions* y las estelas de condensación de un cohete espacial. Deliberadamente simples, sus letras tomaban riesgos y confiaban en el poder atemporal de los clichés.

Tan infames como poco frecuentes, los shows de Suicide funcionaban como aceleradores de partículas en los que las ideas del minimalismo, el arte autodestructivo, el teatro vivo y el pop art colisionaban unas con otras. Si bien uno

podía entender el carácter agresivo de los shows de Suicide y sus altercados físicos con el público (que, en ocasiones, respondía de la misma manera: "Cuchillos, hachas, ¡una vez me pegaron en el ojo con una llave inglesa!", dice Vega) como arte performático, lo cierto era que Vega había tomado todas estas ideas de Iggy Pop. En 1970, fue a ver a The Stooges que abrían para MC5 en el New York State Pavilion: "Iggy saltaba sobre la audiencia y de repente estaba de nuevo arriba del escenario, se cortaba a sí mismo con los palitos de la batería, sangraba. Todo el set duró unos... veinte minutos. Inmediatamente después la persona que estaba en la cabina de sonido puso uno de los Conciertos de Brandeburgo, de Bach, en vez del típico rock 'n' roll que solía sonar en esos momentos, lo cual fue perfecto, porque lo que acabábamos de ver era verdaderamente arte, un arte fantástico. Por primera vez en mi vida vi cómo la audiencia y el escenario se fusionaban en una sola cosa. El show se volvió un tipo de ambiente. Y eso me demostró que uno no tenía por qué limitarse a hacer obras de arte estáticas, uno podía crear situaciones".

Los integrantes de Suicide fueron los padrinos de la no wave, y esto casi literalmente. Lydia Lunch, una adolescente de dieciséis años recién llegada a Manhattan desde el norte del Estado de Nueva York tras haber escapado de la casa de sus padres, fue "algo así como adoptada por Martin Rev, que tenía un hijo que era hasta más grande que yo. Marty me cuidaba, me daba vitaminas. ¿Qué mejores padres que los Suicide podría uno pedir? Fueron mis primeros amigos en Nueva York". James Chance también tenía una relación filial con Suicide. "Primer día en Nueva York, recién salido de Milwaukee, James se nos acercó", dice Vega. Chance sentía cierta afinidad con la necesidad de Suicide de atacar a la audiencia para destrozar eso que se conoce como la "cuarta pared"; por su parte, a Vega le gustaba la indiferencia "tipo Sinatra" de Chance sobre el escenario y creía que James "sería una súper estrella".

Para cuando los futuros miembros de la no wave empezaron a llegar a Nueva York, el corazón de la bohemia ya se había mudado del SoHo (toda la zona del oeste del downtown que está inmediatamente debajo de Houston Street) al aún más barato Lower East Side (por aquellos días, un área del este del downtown mucho más grande que la actual que se extendía desde 14th Street hasta más allá de Houston Street, limitando al sur con el borde de Chinatown). Hoy todavía afloran aquí y allá, en medio del aburguesamiento general de la zona, parcialmente producto de que un sector importante del vecindario haya sido

rebautizado "East Village" en la década del ochenta, rastros de la antigua mugre del Lower East Side. A mediados de los años setenta, sin embargo, no había ni un solo local de ropa o restaurante de moda a la vista. Un mosaico de edificios incendiados y baldíos atestados de basura, el barrio entero parecía una zona de guerra. La gran mayoría de los hombres y mujeres "normales" había huido hacia los suburbios, dejándole el área a los vagabundos, los bohemios, los *junkies* y las minorías étnicas empobrecidas. Como no podían alquilar todos los departamentos de sus propiedades y no querían venderlos porque los valores inmobiliarios se habían desplomado, los dueños de los edificios de la zona empezaron a recurrir cada vez más seguido a las estafas contra las aseguradoras. Incendiaban sus edificios a propósito para cobrar el seguro o dejaban que las instalaciones se deteriorasen hasta el punto que los propios inquilinos terminaran incendiando sus propios departamentos para ser reubicados en algún otro lado por el gobierno municipal. Solo en 1978, hubo 354 incendios sospechosos en el Lower East Side.

Para aquellos que estaban preparados para vivir en un lugar que se veía tan bombardeado como Beirut y donde era más fácil comprar heroína que comida, el Lower East Side era, sencillamente, el paraíso. "Tenía un departamento en 2^{nd} Street entre Avenue A y Avenue B que costaba unos ciento diez dólares por mes", dice James Chance. Una Lydia Lunch sin techo pasó de visita una noche y terminó quedándose en el desvencijado edificio de cinco pisos sin ascensor por casi un año. Connie Burg, Mark Cunningham y Arto Lindsay vivían en 10^{th} Street y Avenue B, enfrente del único pedazo de verde sustancial de todo el Lower East Side, el Tompkins Square Park. "Era realmente peligroso", recuerda Burg. "Veía cómo le disparaban a alguien casi todos los días, dejaban los cuerpos en el medio del parque y ya." El downtown casi no tenía presencia policial: el gobierno de la ciudad dejaba que el barrio fermentara.

Los alquileres baratos les permitían a los *no wavers* trabajar solo esporádicamente (si es que trabajaban en lo absoluto) y dedicarse tiempo completo a su arte. Y al hedonismo. "Había clubes after-hours por todos lados", dice Pat Place. Además de los clubes, los *no wavers* frecuentaban bares de artistas como el Barnabus Rex y el Ocean Club, donde los tragos eran realmente baratos. "¡Creo que hubo todo un invierno en el que no vi la luz del día!", se ríe Place. "Veías el amanecer mientras volvías a tu casa y te ibas a dormir; después te despertabas a eso de las cuatro de la tarde y empezaba todo de nuevo." Sosteniendo

esta escena bizarra de criaturas nocturnas había todo tipo de drogas, desde anfetaminas y marihuana hasta sedantes como el Quaalude. "Pero la heroína era la más atractiva de todas ellas", dice Place. "Y la más mortífera." 3rd Street entre Avenue A y Avenue B era el hogar de artistas, músicos no wave y un infame antro de compra-venta y consumo de drogas conocido como "the Toilet". Como ocurría en otros lugares de esta índole del barrio, las filas de clientes esperando su turno para conseguir algo se extendían a lo largo de toda la cuadra. "Casi diría que estoy convencida de que las drogas llegaron hasta aquí porque las propagaron deliberadamente para anestesiarnos, y todos sucumbimos", dice Adele Bertei. "Recuerdo que hubo una época en la que casi todas las mujeres que conocía tenían una copia de *Yonqui* de William Burroughs al lado de la cama y se inyectaban." La inundación del mercado local con heroína iraní pura se llevó muchas vidas, entre ellas, la del bajista de los Contortions, George Scott III.

Antes del SIDA y antes de Reagan, el downtown era algo así como una extraña burbuja de decadencia weimariana, específicamente caracterizada por el uso y abuso de drogas, el alcohol y una polimorfa perversión sexual. La ciudad como un todo bien puede haber estado balanceándose al borde de la bancarrota, pero los artistas del Lower East Side se las ingeniaron para encontrar formas de pasársela realmente bien en medio del colapso. Aunque compartían la disposición de ánimo apocalíptica/Guerra Fría de finales de los setenta, los *no wavers* estaban extrañamente aislados de las urgencias políticas de su tiempo. "Tenía mucho más que ver con la locura personal que con la locura política", dice Lydia Lunch. "Nosotros no teníamos a alguien como el alcalde Giuliani respirándonos en la nuca. En ese sentido, era una época muy relajada. No había mucho contra lo que pelear, excepto la tradición, el lugar de donde venías, lo que eran tus padres. Era como si a uno lo hubiesen tirado en medio de este gran parque de diversiones para adultos y lo hubieran dejado ahí para que se las arreglara solo."

De un modo clásicamente bohemio, el arte reemplazó a la política como la herramienta para cambiar la realidad. Vivir un estilo de vida inconformista ya era un arte en sí mismo. Dice Bertei: "Todos vivíamos de ir continuamente a las inauguraciones de las galerías de arte y robarnos toda la comida. Todo el mundo nos miraba boquiabierto porque, prácticamente, éramos una exhibición de arte paralela. Tenía la cabeza rapada, las cejas afeitadas y solía usar unos

trajes arratonados tipo Buster Keaton. La escena del arte era muy conservadora, en las galerías todo el mundo estaba de traje. De alguna manera éramos más emocionantes nosotros que el arte que estaban exhibiendo en las paredes".

La no wave existía en el resbaladizo umbral entre arte y anti-arte. Lydia Lunch despreciaba al *gran Arte* y prefería describirse a sí misma como una periodista, una escritora o, incluso, una conceptualista. "La música era solo uno de muchos medios posibles para hacer llegar el impacto emocional. Si algo parecido a las interpretaciones de *spoken word* hubiese estado más al alcance de la mano a finales de los setenta, a eso es a lo que me hubiera dedicado." Al interior de la geografía cultural del downtown, estos sentimientos encontrados de la no wave respecto del arte se tradujeron en una rivalidad hostil, peleadora, entre el Lower East Side y el SoHo. Este último, que apenas algunos años antes había sido *la* zona en la que todos los artistas vivían y trabajaban, se estaba volviendo burgués y se había llenado de galerías. "Odio el arte. Me enferma", espetó James Chance. "El SoHo debería ser borrado del maldito mapa, el barrio y todos sus imbéciles con ínfulas de artista."

Ambos mundos colisionaban en el Artists Space, una galería/espacio para performances sin fines de lucro que estaba ubicada justo al sur del SoHo, en la zona conocida como Tribeca. En mayo de 1978, el Artists Space organizó un festival de cinco días con bandas de la escena rock underground neoyorquina. Las primeras tres noches se presentaron bandas no wave que muy pronto serían olvidadas ("Ya eran pintores frustrados, ahora son músicos frustrados", bromeó alguien de la audiencia), pero el festival llegó a su clímax durante el fin de semana, con dos fechas dobles: DNA y Contortions el viernes, y Mars y Teenage Jesus and The Jerks el sábado. El set de Contortions fue interrumpido por una pelea entre Chance y el principal crítico de rock del *Village Voice*, Robert Christgau. Chance había abandonado el escenario y había empezado a golpear "juguetona o pseudo-juguetonamente" a una amiga del crítico. Cuenta la leyenda que el crítico molió a palos al cantante, pero Christgau minimizó el incidente diciendo que todo lo que hizo fue "básicamente sentarme arriba de Chance. Y quizás también lo mantuve en el piso por un rato. ¡Es un tipo chiquitito!".

En medio del público se encontraba un fascinado Brian Eno. Había llegado a Nueva York el 23 de abril con planes de quedarse solo tres semanas para trabajar en varios proyectos que tenía pendientes (masterizar el segundo álbum de Talking Heads, en el que ya había colaborado como productor, entre ellos).

Pero –le dijo Eno a *Melody Maker* en 1980– "resultó ser que, de casualidad, me encontré a mí mismo en Nueva York durante lo que me atrevería a decir que fue, en términos musicales, uno de los meses más emocionantes de la década entera. Parecía que había quinientas bandas nuevas y que todas se habían formado ese mismo mayo". Eno terminó quedándose otros siete meses más, completamente absorto por el tráfico local entre música y arte.

A juzgar por las apariencias, Eno no tenía demasiado en común con los extremistas fanáticos de la no wave. Un sensualista diletante, inglés hasta la médula, Eno practicaba una forma de decadencia mucho más sutil. De acuerdo con Bertei, que trabajó por un breve período de tiempo como su asistente personal en Nueva York: "Me mandaba a hacer estos recados absolutamente descabellados, me daba un sobre lleno de billetes de cien dólares y una lista con lo que necesitaba que comprase para él ese día: una máquina de escribir Olivetti, medias de gasa francesas, revistas de mujeres negras calvas con tetas gigantescas".

Visto desde otra perspectiva, sin embargo, la no wave difícilmente podría haber estado más en sintonía con Eno, un graduado de la escuela de arte que había llegado a la música con una extraña mezcla de ingenuidad técnica y sofis-
ticación conceptual. Fue esa combinación la que le permitió acercarse al rock desde un ángulo oblicuo, reinventando los instrumentos y desmantelando las estructuras. La escena no wave estaba atestada de mini-Enos. Cuando habló con la revista *Creem* a finales de 1978, Eno celebraba a la no wave diciendo cosas que podían aplicarse con igual facilidad a su propia persona, para aclamar su propio rol como vanguardista pop. La ciudad estaba llena de "bandas de investigación", dijo, que tomaban "posturas deliberadamente extremas que son muy interesantes porque definen los márgenes de un determinado territorio". Otras bandas pueden no elegir ir tan lejos, pero "tener ese territorio mapeado es realmente importante. Hace que todo sea más fácil para el resto de los músicos".

Convencido de que esta escena experimental pero necesariamente efímera pedía ser documentada con urgencia, antes de que el momento pasara de largo, Eno sugirió la idea de grabar una compilación no wave con él como productor. Las sesiones de grabación para *No New York* apenas si incluyeron rastro alguno de aquellos tratamientos de estudio y aquellas coloraciones texturadas por los que Eno era famoso. James Chance recuerda que los temas de Contortions se grabaron "totalmente en vivo en el estudio, sin separación alguna entre los instrumentos, sin sobregrabaciones, como si solo se tratase de un documento".

Solo Mars fue testigo de algo de la legendaria brujería de Eno en el estudio. "Estaba totalmente involucrado en términos prácticos, usaba la consola como si fuera un instrumento más", dice Mark Cunningham. "De hecho, los conservadores éramos nosotros, no Eno. Sentíamos que la radicalidad de la música no necesitaba estar saturada de efectos especiales." Algunas de las bandas no quedaron contentas con los resultados finales. Así y todo, el aspecto más controversial de *No New York* fue la decisión de limitar la invitación a las cuatro bandas no wave más importantes (Contortions, Teenage Jesus and The Jerks, DNA y Mars, cada una de las cuales grabó cuatro temas), en vez de intentar que el compilado reflejase el espectro completo de la escena.

Theoretical Girls y The Gynecologists, dos bandas altamente respetadas que habían compartido la fecha del miércoles en el festival del Artists Space, habían sido excluidas de modo explícito a causa de sus conexiones con la escena artística del SoHo. La formación de The Gynecologists incluía a Rhys Chatham, un compositor contemporáneo de vanguardia que, además, era el director musical de The Kitchen, uno de los espacios de arte performático más importantes del SoHo. Theoretical Girls, por otro lado, contaba con ni más ni menos que dos compositores en su formación, Glenn Branca y Jeffrey Lohn. Después de que Theoretical Girls se separara, Branca se dedicó a componer sinfonías para guitarra eléctrica que serían ejecutadas por grandes conjuntos de músicos y para volúmenes inauditos; el propósito era aturdir a la audiencia hasta que alcanzara una sumisión extasiada. Para lograr esto, Branca tomó varias ideas del compositor Rhys Chatham (hay, de hecho, discusiones acerca de quién fue en realidad el responsable de inventar la idea del "ejército de guitarras"), pero también se inspiró hasta cierto punto en Mars, cuyos integrantes generaban un bombardeo de disonancia metálica golpeando percusivamente sus guitarras.

Mars, la primera banda en formarse de las cuatro que participarían de *No New York*, empezó como "un grupo de rock estrafalario", dice Connie Burg, para luego pasar a tirar sistemáticamente por la borda "todas las convenciones del rock 'n' roll". El tempo unificado fue lo primero en desaparecer, rápidamente seguido por la tonalidad. Mars exploraba desafinando las guitarras, volviendo a afinarlas en medio de las canciones, haciendo que la afinación fuese móvil. "Fueron los insectos del norte del estado de Nueva York" los que inspiraron todos esos gorjeos agudos y nerviosos que forman el telón de fondo sonoro de "Helen Forsdale", dice Burg. "Estábamos intentando hacer que las guitarras

zumbaran." Hacia el final de la corta vida de Mars, su segundo guitarrista, Sumner Crane –de hecho, un dotado guitarrista de blues–, generaba ruido manipulando el jack de la guitarra.

De acuerdo con Mark Cunningham, a pesar del factor "blanco" post-Velvet del ruido torrencial de Mars y del hecho de que la banda trabajaba sobre la ausencia más absoluta de todo groove o funk, su música poseía ciertos "elementos africanos" subliminales. "Cuando empecé a desafinar el bajo, su sonido se transformó en algo muy primitivo y percusivo." Apenas llegados a Nueva York, él y su compañero de cuarto en el Eckerd College, Arto Lindsay, habían registrado todas las disquerías de la ciudad en busca de material etnomusicológico. Desde la década del cincuenta en adelante se registraba "un gran boom de las grabaciones etnológicas de música nativa. Había todo tipo de cosas africanas y de música de trance ritual y eran realmente fáciles de conseguir y súper inspiradoras". "Música de trance extática", el término que usa Cunningham para referirse a parte de su exótica colección de discos etnológicos, también sería de hecho una buena etiqueta para Mars, solo que, en este caso, la atmósfera emocional general de la música tenía menos que ver con el éxtasis místico que con la lógica de "la agonía es éxtasis". Las voces de Connie Burg y Sumner Crane suenan profundamente perturbadas y genuinamente perturbadoras, como si fueran víctimas de alguna tortura. En el límite, piezas como "Hairwaves" parecen los escombros de una psiquis destrozada. "Casi todas las voces en falsete son de Sumner y casi todas las voces graves son mías", dice Burg. "Nos interesaba esa yuxtaposición, ese intercambio entre lo masculino y lo femenino." Esto último encajaba con uno de los aspectos más llamativos –para 1978– de Mars: su formación de dos chicas y dos chicos, con Nancy Arlen haciéndose cargo de la labor tradicionalmente masculina de tocar la batería.

Mars polarizaba al público. "Teníamos nuestros fans y, sin lugar a duda, teníamos nuestros detractores", se ríe Burg. "La novia de Stiv Bators, de Dead Boys, una vez me tiró una silla durante un show. Siempre se nos acusaba de ser '*arty* y vacíos'. Un crítico una vez escribió eso acerca de nosotros, y nosotros transformamos esa crítica en la canción 'RTMT'." Mars era la banda no wave de los *no wavers*. "Vi a Mars antes de que Teenage Jesus existiera", recordaba Lydia Lunch. "Me fui muy ilusionada. Eran tan disonantes, estaban tan locos. No hacían ninguna concesión, no le debían nada a ninguna de todas las cosas que habían existido antes que ellos. Realmente creaban a partir de su propia tortura."

Una poeta que se volcó hacia la música por la simple razón de que la música era el medio de expresión que estaba más al alcance de la mano en sus días, Lydia Lunch era, en cierto sentido, algo así como la anti-Patti Smith. Mientras esta, la adoradora de Rimbaud y Dylan, exaltaba sentimientos oceánicos, Lunch detestaba la música que "fluye y serpentea", declarando en una ocasión que "es como tomarse un vaso de agua... Preferiría beber hojas de afeitar". Lunch concibió a Teenage Jesus and The Jerks como un acto de patricidio (o, en el caso de Patti, matricidio) cultural. "El objetivo era, como lo planteó Sonic Youth algunos años más tarde, matar a tus propios ídolos. Me parecía que todo lo que me había influenciado hasta ese momento era demasiado tradicional, ya sea Patti Smith, The Stooges o *Berlin* de Lou Reed. Había estado bien y había sido bueno en su momento, pero sentía que tenía que haber algo más radical. Había que *destriparlo*."

La música de Teenage Jesus se correspondía con la personalidad de Lunch –en sus propias palabras: "grosera, dura, amargada... ¡Era una persona tan aterradora!"–. El baterista Bradley Field no sabía tocar y ni siquiera tenía una batería como Dios manda, solo tenía un único platillo y un redoblante disfuncional. "No sabía tocar la guitarra, pero ese no era el punto", dice Lunch. "Desarrollé mi propio estilo, un estilo que respondía a la perfección a esa urgencia primal que necesitaba sacarme de encima para no explotar como una pequeña planta nuclear en miniatura." La manera de cantar de Lunch era igual de minimalista: un gemido punzante y lastimoso de una sola nota. "Me gusta mi nota", bromeó una vez. "¿Qué tiene de malo la nota que tengo?" Con algunas canciones de no más de cuarenta segundos, un típico recital de Teenage Jesus solía durar unos diez minutos.

Aunque "Orphans" probablemente sea la canción más conocida del trío (en gran medida gracias a su dístico "No more ankles and no more toes/ Little orphans running through the bloody snow" [No más tobillos y no más dedos en los pies/ Pequeños huérfanos corriendo por la maldita nieve]), la "puñalada corta y rápida" arquetípica de Teenage Jesus es, sin lugar a duda, "The Closet". Los martillazos del redoblante de Field y los gritos atormentados de Lunch se funden en un clamor rítmico que habita en algún lugar a mitad de camino entre el espasmo y el canto fúnebre. La atmósfera comprende toda la gama de los adjetivos que suelen asociarse a lo típicamente teutónico: dura, severa, estricta. Lunch era una partidaria de la disciplina. Recuerda "golpear literalmen-

te con perchas" a Field y al bajista Gordon Stevenson durante los ensayos "si se habían equivocado en un show. Ensayábamos hasta el hartazgo y sonábamos condenadamente ajustados. Todo bastante fascista, lo sé, y yo era el maldito dictador". Arriba del escenario, Lunch permanecía completamente rígida, desdeñando la sola idea de entablar una relación con la audiencia vía el contacto visual o el parloteo y sosteniendo, en cambio, una fosa de alienación infranqueable entre ella, la artista, y los espectadores. James Chance formó parte de Teenage Jesus al principio de todo y Lunch lo echó precisamente por tener demasiado contacto con el público. "No creía que Teenage Jesus tuviera que mezclarse con la audiencia, aun cuando fuera para atacarla. ¡No toques a esos bastardos, solo deja que se queden ahí sentados sintiendo terror!"

Mientras lideraba Teenage Jesus, Lunch también tocaba en Beirut Slump, una banda más evocadora o sugerente cuyo enfermo ruido arremolinado ella comparaba con la mancha del film *La mancha voraz*. "Rezuma por debajo de las puertas y la gente o sale corriendo lo más rápido que puede para evitarla o disfruta de que esta mierda pegajosa la rodee." Como Teenage Jesus, Beirut Slump también estaba mayormente formada por gente que nunca había hecho música en su vida. La cineasta Vivienne Dick, por ejemplo, hacía su aporte en los teclados. Dick fue una de las fuerzas motrices detrás del New Cinema, una escena asociada a aquella de las bandas no wave neoyorquinas. Cofundado por James Nares, ex guitarrista de Contortions, y sus colegas Becky Johnston y Eric Mitchell, el New Cinema era tanto una sala de cine como un movimiento. Un espacio con cincuenta localidades y una pantalla de video en St. Mark's Place, el New Cinema proyectaba películas Super 8 que habían sido pasadas a video, obras como *Rome '78* de Nares, *Black Box* de Scott y Beth B. y *Red Italy*, de Mitchell. Los directores del New Cinema echaban mano a todo un grupo de actores que incluía a personajes clásicos de la escena del downtown como Patti Astor y, básicamente, a todos y cada uno de los músicos no wave. Lunch, por ejemplo, coprotagonizó junto a Pat Place la película *She Had Her Gun All Ready* de Vivienne Dick. "Las películas de Vivienne eran súper primitivas y psicológicas", dice Place. "¡Hicimos este viaje a Coney Island, y terminé asesinando al personaje de Lydia en la montaña rusa después de toda una larga serie de confusas interacciones psicóticas enfermas!"

Baja fidelidad y bajo presupuesto, las películas del New Cinema se hacían asombrosamente rápido. En algunos casos, hasta se escribían, se filmaban y se

estrenaban en una sola semana. Rompiendo con la estética del cine avant-garde dominante –la abstracción al estilo de Stan Brakhage–, los directores del New Cinema preferían el cine narrativo, volviendo al underground de los primerísimos primeros años de los sesenta (el de Warhol y Jack Smith) y mezclándolo con el cine Clase B de los años cincuenta, pura ciencia ficción y terror bizarros y *thrillers* ultraviolentos. Todos aquellos que formaban parte de la escena no wave y/o del New Cinema sentían indefectiblemente una mezcla de fascinación paralizada y admiración envidiosa por todos los exponentes del comportamiento antisocial o patológico. Asesinos, terroristas y líderes de cultos como Jim Jones; todos eran poseedores de una voluntad de poder implacable y tenían una capacidad absolutamente impávida para transformar pensamiento en acción. James Chance cristalizó esta actitud cuando declaró: "No soporto a los liberales. Son insoportablemente estúpidos e insípidos y toda su filosofía es insoportablemente imbécil. No son nada extremos, y a mí solo me gustan las personas extremas".

El propio Chance, de hecho, albergaba y fusionaba en su minúsculo cuerpecito huesudo a tres grandes extremistas musicales estadounidenses: Iggy Pop, James Brown y Albert Ayler. Antes de llegar a Nueva York, había pasado una temporada de tres años en el Wisconsin Conservatory of Music y había tocado en una banda de rock tipo The Stooges llamada Death. Una vez en Manhattan, intentó hacerse un nombre en la *loft jazz scene* –un círculo de free jazz al margen del mainstream que, para esa época, se desarrollaba en los edificios industriales abandonados del SoHo–, pero, a decir verdad, lo cierto es que no lo recibieron del todo cálidamente. Su actitud punk no tenía nada que ver con la mentalidad oriunda de finales de los sesenta propia del ambiente del jazz, por lo demás predominantemente negro. Uno de los ensambles en los que tocó, Flaming Youth, dio un recital en Environ, un espacio que de día funcionaba como un estudio de danza. Cuando fue el turno de Chance de hacer su solo, dio un salto en el aire, patinó por el lustroso piso de madera pulido e hizo estallar su saxo alto en la cara de una chica. "La gente que estaba entre la audiencia quedó totalmente espantada", recuerda. Robert Palmer escribió una crítica lapidaria de la banda, haciendo mención a un cierto saxofonista que estaba más cerca de ser un "acto de contorsionismo" que un músico. Sin querer, Palmer había bautizado el próximo proyecto de Chance.

En cuanto a la influencia de James Brown, Chance precisa un único tema como el texto musical fundacional de Contortions: "Super Bad, Parts 1 and 2",

de 1970. "Lo que realmente hizo que me interesara en James Brown fueron los solos de saxo de ese single; están tocados de una manera verdaderamente inusual, osada, son cosas como las que uno podría encontrar en un disco de Ayler o de Sun Ra." Combinando la regia maestría escénica de Brown con la teatralidad kamikaze de Iggy, Chance inventó el punk funk. Estimulada a base de pulsión de muerte y energía artificial, la música de Contortions estaba acribillada por todo un ejército de tics y sacudidas, era un sonido erizado e irritable que hacía pensar en un adicto a las anfetaminas pasado de *speed* rascándose frenéticamente el cuerpo en un intento desesperado por quitarse de encima los bichos alucinatorios que sentía caminando debajo de su piel. Imagínese la energía vil y vitalista del funk atrapada, contenida, y vuelta contra sí misma. El soul, sin válvula de escape alguna, se enquista. En términos rítmicos y líricos, James Brown, en canciones como "Sex Machine" y "I Got Ants in My Pants", señalaba en dirección a un éxtasis que se retorcía de dolor, a un placer atormentado que era casi deshumanizante. En esa dirección, Chance imaginaba el funk como posesión vudú y estado febril delirante, el vehículo perfecto para explorar las temáticas de la adicción, el sometimiento sexual y la obsesión mórbida.

Como buen líder de banda en la tradición de James Brown, Chance ejercía un control total sobre Contortions. "Cuando empezamos, ninguno de los otros Contortions sabía tocar su instrumento", recordaba. "La gente que no sabe tocar tiene ideas más frescas. Buscaba gente a la que le pudiera enseñar a tocar." Las dos mujeres de la banda solo fueron reclutadas porque se veían bien. Place era alta y andrógina y tenía el cabello rubio, rapado. Chance describe a Bertei como "una chica diminuta que daba la impresión de ser algo así como una proxeneta lesbiana". Una ex adolescente oriunda de Cleveland que había vivido en un reformatorio para niñas problemáticas, Bertei tocaba el teclado "como toco una conga", le dijo al *East Village Eye*. "Lo que era realmente percusivo. Golpeaba las teclas de a muchas. A veces les pegaba con mis puños cerrados o con los codos. Una vez, en un show particularmente frenético, salté sobre el teclado y bailé sobre las teclas, lo que por supuesto arruinó el teclado." Place recuerda la "completa cacofonía" del primer show de Contortions: "Al final del recital a mi guitarra solo le quedaban dos cuerdas y estaba toda salpicada de sangre. No sabía cómo rasguear la guitarra, así que me arranqué de cuajo toda la piel de los dedos".

Al principio, los integrantes de Contortions tocaban *rápido*, todo lo rápido que fuera necesario para que su funk pudiese pasar por punk. A la larga,

sin embargo, esa sería una de las razones para el estallido de la banda. "En vivo, James siempre insistía en ser él quien marcara el tiempo, y siempre lo doblaba", le dijo el baterista Don Christensen a *Melody Maker*. "En una ocasión, al contarlo en voz alta antes de empezar, lo marcó tan rápido que ni siquiera pudimos tocar el tema", agregó el segundo guitarrista de Contortions, Jody Harris. "No podía relajarse y simplemente dejar que la música entrase en el tipo de groove que fuera que debiera entrar. Debía tener un control absoluto sobre el sonido." Así y todo, esta intensidad paroxística sí era bien recibida por el público del CBGB y de Max's Kansas City. Musicalmente hablando, en efecto, Contortions era una banda mucho más accesible que el resto de las bandas no wave. "Mis canciones siempre estaban en un tono, tenían algún tipo de centro tonal", dice Chance. "Pero no usaba progresiones de acordes. Armaba las canciones entrelazando las distintas partes que tocaba cada uno de los instrumentos, una idea que más o menos saqué de James Brown." El ulceroso saxo alto de Chance, mientras tanto, podía escucharse "elevándose por encima de la refriega" de todas estas piezas rítmicas encastradas de manera ceñida cual si fuera, como lo describió Glenn O'Brien, uno de los defensores periodísticos de la no wave, "un encantamiento de serpientes terriblemente catastrófico".

DNA tenía un enfoque similar, solo que sus "partes" encastraban entre sí como las piezas de un rompecabezas tridimensional mal diseñado. "Esqueléticas, trabadas, llenas de silencios" –como lo explicó el propio Arto Lindsay–, las canciones de DNA, a menudo, parecían desarmarse frente a tus oídos. Lindsay tenía una guitarra Danelectro de doce cuerdas, pero en vez de usarla para lo que estaba hecha –i. e.: hacer arpegios melódicos, *folkie*, y *fingerpicking*–, la tocaba como si se tratase de un instrumento rítmico, emitiendo un revoltijo de esquirlas texturadas que hacían que DNA sonara como cierta versión desbandada de Chic. "Era escultural en vez de pictórico; más que de una superficie plana, se trataba de formas con relieve que sobresalían y se te acercaban." DNA era un trío de cosmopolitas desarraigados. Lindsay creció en Brasil con sus padres, que eran misioneros. El tecladista Robin Crutchfield era un gay desclasado que actuaba en piezas teatrales callejeras surrealistas. La baterista Ikue Mori era japonesa, y una japonesa que entendía tan poco de baterías como de la lengua inglesa. "Comunicarse con Ikue... Era casi todo esquemas y gestos", dice Crutchfield. "Arto a veces tenía que ponerse a actuar lo que quería tipo 'dígalo con mímica', moviendo y sacudiendo sus brazos a determinado tempo

o haciendo gestos para señalar una pausa o un cambio de velocidad." Lindsay le dio a Mori un disco de tambores brasileños, que ella intentaba imitar a la vez que procuraba incorporar elementos de *gagaku*, un tipo de música clásica japonesa que se interpreta en la corte imperial ("ese tipo de cosas que tienen una verdadera autoridad rítmica", dice Crutchfield, "pero que al mismo tiempo uno no puede terminar de entender porque nunca llega a descubrir del todo *cuál* es exactamente el ritmo"). Como resultado de esto, Mori desarrolló una manera de tocar la batería del todo idiosincrática. No menos desorientadora, la forma de "cantar" de Lindsay consistía básicamente en ladridos y rugidos bestiales, manchones vocales mal ejecutados y gruñidos chamánicos. "A veces era una extensión del aspecto meramente sensible del blues", dice. "O como cantar en idiomas que uno no entiende, como el hindú. Cuando todavía estaba en Florida formé parte de un grupo de teatro dirigido por los propios estudiantes y hacíamos ejercicios que tenían que ver con usar la voz de nueve maneras distintas, tipo: 'OK improvisemos por media hora, no hagan que suene humano, pero tampoco hagan que suene mecánico'."

Lo primero de DNA es increíblemente abstruso. Sin embargo, cuando Crutchfield (que había estado tocando el teclado "esculturalmente", siguiendo patrones visuales de teclas que él ejecutaba de a muchas) dejó la banda, en 1978, DNA adquirió, con la entrada del bajista Tim Wright (un ex Pere Ubu), algo así como un "groove". "DNA no recibe demasiado reconocimiento por esto, pero éramos muy funky", dice Lindsay. En varios niveles, la familia más cercana de DNA no eran las otras bandas no wave, sino los músicos neoyorquinos negros, gente como Prime Time (la banda de Ornette Coleman) y James "Blood" Ulmer, el responsable de haber traducido las teorías de Coleman a un punk funk abrasador y tempestuoso que dejaba boquiabiertas a las audiencias mayormente blancas de las discotecas new wave como Hurrah's. Al mismo tiempo, sin embargo, no había nada realmente jazzero en la música de DNA. Como sonaban tan abstractos y tan auto-deconstructivos, la gente asumía que su música era totalmente improvisada, pero, a decir verdad, DNA ensayaba todo, hasta el más minúsculo cambio de marcha. Todo era intensamente premeditado y discutido, desde el estilo general de la banda (en la primera época, de hecho, teorizaban acerca de DNA diciendo que sonaba como "un único instrumento gigantesco" o como "si soltaran a una rata dentro de una computadora") hasta los mecanismos internos de una determinada pieza o las letras de

las canciones. Lindsay encaraba las letras más como si fueran ejercicios gramaticales que como historias o como un modo de expresión emocional. Se daba a sí mismo la tarea de, por ejemplo, pintar "un acto sexual observado desde detrás del tabique de una nariz".

En paralelo a DNA, Lindsay tocaba en The Lounge Lizards, un ensamble explícitamente armado alrededor de la noción de punk jazz. Originalmente ideado por su amigo John Lurie, uno de los directores del New Cinema y un artista performático en el Squat Theatre, el estilo retro de los prolijos trajes y los cuidados peinados con jopo de The Lounge Lizards le debía mucho a la imagen de James Chance. "Lurie solía seguirme todo el tiempo", se ríe con disimulo Chance. "Cuando lo conocí no se veía tan elegante, en lo más mínimo." Inicialmente bautizada The Power Tools, la banda de Lurie dio su primer recital enfundada en trajes. "A las chicas les encantó", dice Lindsay. "Nos convertimos automáticamente en *sex symbols*." Nada mal para Arto, teniendo en cuenta que su look habitual –"pantalones cómodos de tan usados y sweaters de segunda mano, simples camisas abotonadas y lentes de carey"– hacía, en palabras de Crutchfield, "que los chicos de Devo se viesen sofisticados". Después de cambiarse el nombre a The Lounge Lizards, la banda desarrolló un sonido y un inventario de trucos escénicos que Lurie describió, en una entrevista de la primera época y con la mayor de las ligerezas, como "fake jazz" [falso jazz]. La ocurrencia fue tomada en serio y, de hecho, terminó transformándose en una carga, enfureciendo a los solemnes guardianes de la *loft jazz scene* y haciendo que Lizards se vieran como un mero pastiche trivial. "John se pasó muchos años intentando dejar atrás ese término, pero en realidad era bastante apropiado", dice Lindsay. "Estábamos tocando ritmos y líneas melódicas propios del jazz, solo que ninguno de nosotros era capaz de hacer solos en los cambios, que es, en definitiva, lo que hace a la esencia del verdadero jazz." A la hora de grabar su álbum debut, de todas maneras, The Lounge Lizards tuvo la oportunidad de contar con Teo Macero, el productor de Miles Davis, detrás de la consola de Black Rock, un estudio de grabación de la CBS ubicado en 57th Street en el que ya habían grabado muchos grandes del jazz. La gran mayoría de los aficionados al género siguió creyendo, sin embargo, que los Lizards "eran punks que se burlaban del jazz", dice Glenn O'Brien. "Lo que no era verdad."

En un controversial ensayo publicado en abril de 1979 en *The Village Voice* titulado "The White Noise Supremacists" [El supremacismo del ruido

blanco], Lester Bangs señalaba las incómodas conexiones que se tejían entre la ausencia virtualmente absoluta de músicos negros en la escena del CBGB, por un lado, la afición del punk por usar un lenguaje racista, por el otro (esto último supuestamente parte de su actitud antiliberal "nosotros odiamos a todo el mundo por igual") y, para finalizar, la peligrosa ambigüedad de los coqueteos del punk con la imaginería nazi. Considérese también el sonido meramente blanco, carente de todo swing del punk rock y de gran parte de la música new wave, y uno estaba frente a una situación en la que, por primera vez desde la era del dixieland de los años veinte, los bohemios blancos estaban desconectados de la cultura negra. No solo eso, de hecho, sino que además resultaba ser que algunos de ellos también estaban *orgullosos* de esa desconexión. Apenas una semana antes de que Bangs publicara su ensayo, el *Village Voice* había dedicado una nota a Legs McNeil, uno de los cofundadores de la revista *Punk*. El escritor Marc Jacobson discutía cómo McNeil y sus secuaces rechazaban conscientemente la idea misma del *hipster* como "un blanco negro" y se dedicaban en cambio a celebrar lo adolescente, lo suburbano y lo caucásico. Años más tarde sería el propio McNeil quien discutiría abiertamente este mismo aspecto segregacionista del punk en una entrevista que hizo con Jon Savage: "Éramos todos blancos: no había gente negra involucrada en esto. Los hippies de la década del sesenta siempre quisieron ser negros. Nuestra idea era más bien 'a la mierda el blues, a la mierda la experiencia negra'". McNeil creía que la música disco era la pútrida progenie sonora de una unión sacrílega entre negros y gays. El primer número de *Punk*, editado en enero de 1976, abría con una rabiosa declaración de objetivos fundamentales: "¡Muerte a esa Mierda Disco! ¡Viva el Rock! [...] ¡He visto cómo esa basura enlatada tomó la vida de gente de verdad y la transformó en perros! [...] El disco es el epítome de todo lo que está mal en la civilización occidental".

Desconociendo el hecho de que sus orígenes se remontaban al underground gay, la mayoría de los punks veía la música disco como el sonido mecánico y prefabricado del escapismo y la complacencia, como mera música de ascensor con ritmo hecha para los adinerados de la parte alta de la ciudad, superficialmente cubierta de glamour. "Estaba la cultura disco en Studio 54 y estábamos nosotros", dice Adele Bertei. "En lo que a la escena disco respectaba, nosotros éramos como estos desagradables pequeños misántropos con síndrome de

Tourette: una catarata de palabrotas." En pleno 1978, con toda la escena del CBGB tratando la música disco como paria y como tirano a la vez (dominaba la radio y terminó apoderándose, incluso, de la única estación de la ciudad que pasaba música new wave), que una banda punk se pusiera a hacer música disco era básicamente el acto de traición cultural más vil que pudiera imaginarse. Eso es precisamente lo que hizo James Chance.

Originalmente, la idea surgió de la cabeza de Michael Zilkha, un joven emprendedor que cofundó el sello discográfico neoyorquino ZE junto a Michel Esteban. Aunque Zilkha venía de una familia distinguida (sus padres eran gente increíblemente rica, había crecido en Inglaterra y había estudiado en los mejores colegios privados), lo cierto es que estaba total e incurablemente obsesionado con el extremismo de la no wave. Creyendo que James Chance y Lydia Lunch eran personajes que tenían verdadero potencial para convertirse en estrellas, Zilkha se acercó al cantante de Contortions con una propuesta: ZE editaría, simultáneamente, un disco de Contortions "como Dios manda" y una versión *disco* de la "experiencia James Chance". "Michael dijo:

'No tiene que ser un álbum disco *comercial*, solo haz lo que sea que *tú* creas que es la música disco. Aquí tienes diez mil dólares'", recuerda Chance.

El mero valor conceptual del shock que generaría el hecho de que él se transformara en un "vendido" disco y la pura posibilidad de enloquecerle la cabeza a todo el mundo atraparon la imaginación de Chance. Para enero de 1979 le decía a *Soho Weekly News*: "Siempre me ha interesado la música disco. Quiero decir, la música disco es *horrible*, pero hay algo en ella que siempre me ha interesado: la *monotonía*. Es algo así como música de la selva, solo que hecha por blancos y pervertida. En este álbum intento restituirla a lo que *podría* ser. Verdaderamente primitiva". De repente, la idea de volverse comercial y sonar "bien" le resultaba atractiva. "No estoy interesado en ser un artista muerto de hambre", declaró Chance. Al demonio con el arte, él era ante todo "un hombre de negocios". En un infame artículo publicado en el *East Village Eye*, tanto Chance como su amante/manager Anya Phillips dejaron asentada una celebración, corta pero obsequiosa, del hecho de venderse. "A estas alturas, cualquiera que tenga algo parecido a un cerebro ya debería saber que es tiempo de olvidarse de toda esta estupidez sensiblera y pasada de moda de la 'new/no wave'", declaró desdeñosamente Chance. "Cualquiera que se quede en el Lower East Side acabará por convertirse en la víctima inevitable

de una podredumbre mental pueblerina [...] Así que muévanse. Pónganse profesionales, múdense a la parte alta de la ciudad y entren en trance con algo de funk vudú disco súper radioactivo." Phillips se vanagloriaba contando cómo había sido la responsable de emprolijar y darle estilo a Chance y ponerlo rumbo a la fama y la fortuna. "El dinero nos compró un pasaje en primera clase fuera de la letrina del Lower East Side. No es mi problema que todos ustedes estén en lista de espera."

Una figura y un agente catalizador central de la escena del downtown hasta que le diagnosticaron cáncer en 1979, Anya Phillips era un personaje formidable. "Anya fue la que más o menos armó toda mi imagen", dice Chance. "Ella hacía ropa, pero gran parte de las cosas las comprábamos en tiendas de segunda mano: smokings, sacos de vestir blancos, sacos de lana asargada como los que usaban los cantantes de soul de los sesenta." El look reforzaba el quiebre de la no wave con respecto a lo rockanrollero del punk, traía de vuelta la elegancia y el brillo del negocio del espectáculo preindustria del rock.

Para los otros integrantes de Contortions, sin embargo, esta manipuladora belleza chino-americana era una mera Yoko Ono. "Fue ella la que empezó a generar una grieta entre James y el resto de la banda, pretendiendo que él fuera la estrella", dice Bertei. "No es que James no fuera el líder de la banda desde el principio, pero después de que ella se transformó en nuestra manager todo se convirtió en 'el Show de James Chance'." Para el álbum "disco" de Chance, *Off White*, los demás Contortions fueron contratados como músicos sesionistas y el proyecto salió editado como obra de James White and The Blacks (Phillips había querido que el nombre de la banda fuese "James White and *his* [sus] Blacks", pero Zilkha se negó). En vivo, para hacer que toda la experiencia se pareciera más a un clásico espectáculo de soul tradicional, agregaron una sección de vientos y sumaron a dos chicas adolescentes bautizadas las "Disco Lolitas" que bailaban sobre el escenario. Para la fiesta de lanzamiento de *Off White*, ZE alquiló el Irving Plaza y la banda hizo una aparición al estilo disco, haciendo *playback* al ritmo de las canciones y sin tocar nada en vivo. Para "Stained Sheets" [Sábanas manchadas] montaron una escena de una recámara con la voluptuosa Lydia Lunch reclinada en un sofá y haciendo la pantomima de sus colaboraciones vocales para el disco. La canción es, de hecho, algo así como una versión sado-maso sórdida de "Love to Love You Baby" de Donna Summer: es un dueto de sexo telefónico entre Chance y Lunch que su-

perpone el menosprecio displicente de él con los gimoteos orgásmicos y los gemidos de desesperación de ella.

Off White y su álbum gemelo, *Buy*, sondeaban los rincones más oscuros de la sexualidad. La tapa de *Buy* mostraba a Terry Sellers, la autora de *The Correct Sadist*, apenas cubierta con una bombacha y un extraño corpiño deconstruido diseñado por la propia Phillips. Dentro, "I Don't Want to Be Happy" [No quiero ser feliz] confesaba que la "idea de diversión" de Chance era "recibir latigazos en la parte trasera de los muslos", mientras que en "Bedroom Athlete" James aullaba: "I won't be your slave unless you will be *mine*" [No seré tu esclavo a menos que seas *mía*]. *Off White*, por su parte, era casi una reflexión musical acerca del turismo racial, con el track "Almost Black" [Casi negro], llevándose el premio al homenaje a la negritud más dudoso de todos los tiempos después de "The White Negro" [El negro blanco], el ensayo de Norman Mailer de 1957. Describiendo la "esencia de lo negro" como sociopatología sexy y primitivismo viril, el tema encaraba la cuestión a través de dos chicas, una blanca y una negra, que discuten vehementemente los

atributos y defectos de "James White" [James Blanco]: "Well, he's *almost* black"/ "That nigger's *white*"/ "Well, he's got some *moves*"/ "But they *ain't right*" [Bien, es *casi* negro/ Ese negro es *blanco*/ Bien, tiene algunos *movimientos*/ Pero *no son correctos*].

Convirtiendo el orgullo y la dignidad de James Brown en autohumillación y cinismo bohemio blancos, la cosmovisión "Chance" desnudaba la vida de todo sentimentalismo, toda ternura y todo valor moral. Dicho en una sola palabra: la vida es una porquería, el amor es una mentira y los narcóticos adormecen el dolor. Las letras de las canciones machacaban una y otra vez sobre la misma idea: "I only live on the surface/ I don't think people are very pretty inside" [Solo vivo en la superficie/ No creo que la gente sea muy linda por dentro]; "You must reduce yourself to a zero" [Tienes que reducirte a un cero]. Incluido tanto en *Buy* como en *Off White* en versiones diferentes, el himno "Contort Yourself" evocaba un frenesí dionisíaco hastiado, el triste sacudirse de unas almas vacías intentando evacuar aún más cosas de sus conciencias. "Take out all the garbage that's in your brain/ Why don't you try being stupid instead of smart?" [Saca toda la basura que hay en tu cerebro/ ¿Por qué no intentas ser estúpido en vez de inteligente?].

En las entrevistas, Chance mantenía una fachada de nihilismo inexpugna-

ble. "Es ridículo creer en algo", le dijo a un entrevistador. "Es la cumbre de lo absurdo." Esta muletilla –Chance como *voidoid*[1]– a menudo era cómicamente exagerada. "¡Yo *no* me conecto con la gente!", le insistió a Roy Trakin de la revista *New York Rocker*. "No tengo respeto alguno por los fans. Un fan es la criatura más baja que existe sobre la superficie de la tierra." Hoy Trakin recuerda que "tanto James Chance como Lydia Lunch sostenían una fachada. De algún modo, a mí me daba cierta ternura que tuvieran que hacer eso. Sí había verdadero dolor detrás de ese exterior, eso también es cierto. Estaban llamando a los gritos a quien fuera. Era sin embargo interesante que ellos necesitaban que uno fuese la otra parte de la ecuación. Es un síndrome clásico: necesitan una audiencia y no soportan a su audiencia".

Tomados en conjunto, los dos discos debut de Chance fueron la declaración de principios documentada más potente y perdurable de la no wave: *Buy* capturó la intensidad insostenible de los primeros días de la escena, y *Off White*, chic y acicalado, señaló hacia adelante, hacia el mutant disco, que habría de convertirse en la siguiente fase del postpunk neoyorquino. Pero el intento de Zilkha de transformar a Chance en una estrella fracasó. Tampoco le fue mucho mejor con el debut solista de Lydia Lunch, *Queen of Siam*. "La idea era tomar a estos personajes y hacerlos atractivos", dice ahora Zilkha con un dejo de tristeza. "Tratarlos como si fueran artistas comunes y corrientes dentro del mundo del espectáculo. Por ejemplo: creía que Lydia era una personalidad absolutamente fascinante y atractiva, pero lo que hacía con Teenage Jesus era de verdad difícil de escuchar. Se me ocurrió que había que hacer de ella una gatita sensual." Para *Queen of Siam* Lunch dejó provisoriamente de lado su aullido de espíritu mitológico y adoptó en cambio una voz de *baby doll* inocente pero coqueta, dulce pero atrevida. "Se trataba de dejar salir a jugar a la pequeña niña

1. Según Richard Hell: "Cuando uno le agrega la terminación 'oid' a una palabra es como si se tratase de una versión degradada de esa cosa. Así que si 'void' [vacío] remite a la nada, entonces un 'voidoid' sería alguien que es una forma degradada de la nada misma. Di con la palabra cuando tenía quizás unos veinte años; estaba pasando el rato con Tom Verlaine, el tipo con el que empecé a tocar en Television. Estábamos en el Deli de 2nd Avenue, que también acaba de desaparecer, comiéndonos una hamburguesa y nos pusimos a insultarnos el uno al otro agregándole 'oid' a algún sustantivo, cosas como 'dogoid' [perroide] o 'carrotoid' [zanahorioide] y de repente di con 'voidoid' [nadaoide] y me gustó". [N. de la T.]

enferma", dice. Casi toda una mitad del disco incluía arreglos y orquestaciones de Billy Ver Planck, un compositor y director de orquesta que había hecho la música de algunos episodios de *Los picapiedras*. "Me la había pasado viendo un montón de dibujitos animados de esos que daban a la tarde, cosas como *Gato Valiente y Minuto Ratón*, y la música siempre era fantástica. Le conté mis ideas a Billy y él las tradujo, pero al final terminó odiando los resultados porque nosotros masacramos sus composiciones. Diecisiete mil dólares; fue el disco más caro que hice en toda mi vida." Bien podría ser también su mejor disco (de seguro es el más amable a la hora de escucharlo), pero lo cierto es que, en cualquier caso, no la transformó en la estrella pop que Zilkha había imaginado.

La no wave fue un gesto extremista, ese tipo de espasmos culturales que no pueden más que terminar agotándose a sí mismos. "Para Mars, la escena entera terminó apenas unas semanas después de que se editara *No New York* a finales de 1978", dice Mark Cunningham. "Max's Kansas City cerró y el CBGB se estaba convirtiendo en un megaclub de música rock. Sentíamos que ya no teníamos un espacio que fuera nuestro." Lugares nuevos, como Hurrah's y el Mudd Club, empezaron a tomar la posta, y la sensación general de la escena musical neoyorquina comenzó a virar hacia la diversión y el baile. El proyecto "James White" había anticipado el disco punk, pero Chance no cosecharía los beneficios. Aunque tras la separación de la formación original de Contortions Chance siguió tocando (con bandas de apoyo que no paraban de cambiar), los problemas con las compañías discográficas, las drogas y el cáncer terminal de Phillips acabaron desbaratando su carrera.

Lydia Lunch se dedicó a rebotar entre extremos opuestos, de la sensiblería *noir* de *Queen of Siam* a 8 Eyed Spy, una banda de rock 'n' roll con todas las de la ley. Con un boogie pélvico impregnado de memorabilia norteamericana y gótico sureño faulkneriano, 8 Eyed Spy se entretenía haciendo covers de Creedence Clearwater Revival y Bo Diddley. En una ocasión, Lydia incluso usó una campera de jean sobre el escenario para completar su imagen *white trash*. "Antes que cualquier otra cosa me considero una artista conceptual", dice ahora. "Me siento más cerca de Marcel Duchamp que de cualquier músico, de la época que sea. Quería ir en contra no solo de todo lo que me había precedido, sino también de mi propia música anterior." Lunch describe su trayectoria musical autodesconcertante como "decidida y esquizofrénica [...] contradictoria, inconformista, conceptual" –todas palabras que destilan la esencia misma de la no wave–.

CAPÍTULO 10

ARTE MANÍA:

TALKING HEADS, WIRE Y MISSION OF BURMA

La relación entre el rock y el arte nunca ha sido del todo clara. Para algunos, "arte" es lo contrario a rock 'n' roll: algo burgués, inocuo, elitista. El punk, en sus raíces, también fue una rebelión contra las ínfulas de alta cultura de la música progresiva y el art rock, tan difundidas después de *Sgt. Pepper.* Las bandas no wave, por otro lado, compartían esa desconfianza hacia lo excesivamente artístico; si bien muchos de sus integrantes habían estudiado arte en la universidad o cultivaban diversas disciplinas artísticas aparte de la música, la mayoría intentaba distanciarse de la escena del SoHo por considerarla demasiado conceptual y abstracta.

Otro grupo neoyorquino de la época, Talking Heads, tenía una actitud igual de ambivalente al respecto, a pesar de estar formado por estudiantes de arte. "No me gusta que digan que somos 'artistas que han elegido la música como medio'", protestaba el tecladista Jerry Harrison. "Me parece de mal gusto y muy esnob. Además, no tocamos en galerías." A David Byrne, el cantante, tampoco le agradaba el rótulo de "art rock", porque en su opinión implicaba cierto diletantismo, como si la banda "no se tomara la música en serio o se limitara a jugar apenas con la idea del rock 'n' roll, sin atreverse a mostrar pasión en el escenario".

Sin embargo, a pesar de sus dudas acerca del art rock como género, los integrantes de Talking Heads ostentaban con orgullo sus antecedentes como es-

tudiantes del instituto RISD, la Escuela de Diseño de Rhode Island; de hecho, en general diseñaban ellos mismos las carátulas de sus discos. Al principio, el grupo –formado por Byrne y el baterista Chris Frantz en RISD, donde asistían junto con Tina Weymouth, la novia de Frantz y futura bajista de la banda– incluso se llamaba The Artistics. Como bien dijo Colin Newman, de Wire (otro grupo formado por universitarios), su música "no era 'artística', era *arte*. El punk *era* arte. Todo era arte".

A comienzos de los setenta, el conceptualismo y el arte performático estaban en auge, y los miembros de Talking Heads asimilaron la sensibilidad post-Fluxus de "jugar en serio" que tanto influiría en sus futuros temas y álbumes. Byrne, por ejemplo, una vez realizó una performance en la que se afeitó la larga barba que se había dejado crecer mientras un amigo tocaba el acordeón y su novia mostraba una serie de carteles con palabras rusas. Como no tenía ningún espejo, Byrne terminó con la cara completamente ensangrentada. Ese tipo de actuaciones, al igual que las obras "foto-conceptuales" y textuales en las que también estaba trabajando en aquel entonces –"unas fotos falsas de platos voladores y cuestionarios que repartía anónimamente", explicó– eran un poco excéntricas para RISD, y el instituto le recomendó que viajara a Nueva York, donde ese tipo de cosas se había puesto de moda.

Ni lerdo ni perezoso, a fines de 1974 Byrne ya se había mudado a un loft comunitario en el Lower East Side con Frantz y Weymouth. Como el edificio estaba ubicado en Chrystie Street, el CBGB quedaba a unas pocas cuadras. En ese momento, no obstante, a Byrne lo atraían más el cine y el teatro experimental neoyorquino que la naciente escena punk. "Comencé a ver las actuaciones de Wooster Group, Mabou Mines y Richard Foreman, y todo tipo de teatro no narrativo, con collages de música, texto y movimiento. Nunca creí que fuera posible sentarse y disfrutar de algo así. ¡Era arte casi espontáneo! No tenía lógica ni linealidad, y combinaba la alta y la baja cultura."

Cuando Talking Heads empezó a tocar en CBGB y Max's Kansas City, no tardaron en sobresalir. A diferencia del resto de la escena punk, tenían una imagen pulcra, ajena al rock, y un sonido más bien anoréxico. Byrne prefería que su guitarra sonara "finita, limpia y metálica", y evitaba los acordes distorsionados tan en boga en aquella época. "Quería que fuésemos una máquina bien aceitada, transparente; que pudiera verse hasta el último engranaje", afirmó. "No me gustaba la idea de que algo se perdiera u ocultara en medio del ruido.

La claridad me parecía más honesta. Y probablemente más artística." Como Byrne era un guitarrista rítmico y nunca tocaba solos, el bajo de Weymouth se convirtió en el segundo instrumento melódico después de la voz del cantante. "Es muy tentador tocar melodías, sobre todo porque trabajo en un registro muy cercano a la voz humana", le comentó Weymouth a *Melody Maker* en 1977. "En general, me concentro en los tonos medios, porque si mi sonido fuera demasiado grave se generaría un vacío enorme entre mi bajo y la guitarra de David."

A la par de otras bandas contemporáneas como XTC y The Cars, Talking Heads fundó las bases de la new wave. Su sonido era tan finito como las corbatas que se habían puesto de moda entre los grupos de ese género, con guitarras entrecortadas y una ausencia casi absoluta de solos, ritmos rápidos y, con frecuencia, teclados. Las canciones solían alternar partes lentas o tranquilas con otras más dinámicas; en general, las melodías eran bruscas, sin demasiada sutileza. "Psycho Killer", el primer tema clásico de Talking Heads, casi patentó ese nerviosismo new wave. "Siempre me gustaron los ritmos algo abruptos, espásticos. Me atraían", explicó Byrne.

Como parte de la rebelión contra la generación anterior, la new wave eliminó muchos de los elementos derivados de la música negra en los que se basaba el rock de los años sesenta y setenta, como las improvisaciones fluidas, el swing y los bendings de guitarra bluseros. Desprovista de la acritud o aspereza del rock tradicional, la voz de los cantantes new wave era aguda, nerd y suburbana. El punk y la new wave dejaron de lado las influencias del R&B de los sesenta e ignoraron los nuevos géneros del pop afroamericano como el funk, el reggae y la música disco. A diferencia de sus pares, sin embargo, Talking Heads siempre mantuvo un poco de funk en sus temas. No por eso sus miembros intentaban "pasar por negros" –como sí lo hacían, por ejemplo, los integrantes de The Average White Band, el grupo escocés–, sino que tocaban funk de una manera más "auténtica"; es decir, admitiendo que eran blancos de clase media. Por otro lado, también era posible detectar el deseo de "dejarse ir" en sus canciones, siempre frustrado por una especie de represión británica innata, ese convencionalismo que Byrne parecía encarnar físicamente en el escenario gracias a aquello que Barney Hoskyns llamó "la imagen de alguien tan normal, que está demente".

Weymouth y Frantz, la sección rítmica de Talking Heads, se entusiasmaron con la música funk y disco. En una entrevista, Weymouth dijo a *Sounds*

que ambos se peleaban porque cada uno quería configurar el equipo de audio a su manera: ella quería subir el volumen de los graves y Frantz quería subir los agudos para escuchar el hi-hat de la batería. Al poco tiempo, ella desarrolló un estilo de tocar el bajo con el pulgar muy parecido al slap empleado por Larry Graham, de Sly and the Family Stone. "Provoca un impulso especial, como si las notas fueran los pistones de un motor", aseguró Weymouth. Byrne, mientras tanto, creía haberse dado cuenta de que las técnicas de producción del dance negro (los remixes extendidos de la música disco, el uso de múltiples pistas superpuestas, las texturas saturadas que utilizaban tanto los Jackson 5 como Parliament-Funkadelic) eran más revolucionarias que el punk. "Cuando la gente empezó a hacer remixes –a alargar las canciones, cortarlas y editarlas–, fue algo genial", observó. "Y todo eso formaba parte del mundo del dance, el rock no participaba en lo más mínimo."

Como si no les bastara con ser estudiantes de arte y escuchar música disco, la imagen de los integrantes de Talking Heads también los convirtió en las ovejas negras del CBGB, donde la norma eran las camperas negras de cuero. En

1978 –cuando el mainstream del soft rock todavía estaba dominado por las permanentes y el pelo revuelto, y el punk por la sordidez absoluta–, el grupo cultivaba un look prolijo, "normal", que era a la vez renovador y desafiante. "Algunas de las bandas de CBGB seguían a rajatabla la tradición de los arquetipos románticos del rock, con actitudes rebeldes, poses artificiales y todo tipo de gestos que imitaban de grupos anteriores", señaló Byrne. "En mi opinión no decían nada nuevo, eran solamente versiones de segunda mano de los Stones, con las mismas ropas y posturas. Y pensé: veamos si podemos tirar todo eso a la basura y empezar de cero. Subir al escenario vestido como uno se viste todos los días y cantar sin afectación, sin romanticismo, pero con pasión."

Byrne adoptó un look "normal" –pelo corto, traje, pantalones jaspeados– cuando todavía estudiaba en RISD. Esa pulcritud tan refractaria al rock era un gesto contra el culto al desorden tan en boga a principios de los setenta. En aquella época, los únicos otros renegados que se oponían al imperante estilo post-hippie eran Jonathan Richman y su banda The Modern Lovers, de Boston. Por eso es lógico que, cuando Talking Heads decidió reclutar más músicos para ampliar su sonido, le haya pedido a Jerry Harrison, ex tecladista de Lovers, que se sumara. Otro elemento crucial de su imagen era Weymouth, con su aspecto andrógino y pelo corto a lo Jean Seberg. "Creo que fuimos la primera banda

que integró a una mujer como si fuera un miembro más del grupo, en lugar de tenerla como cantante principal, líder o sex symbol", aseguró Jerry Harrison, olvidándose aparentemente de Mo Tucker, de The Velvet Underground, aunque sin alejarse demasiado de la verdad.

Talking Heads, en definitiva, era todo lo contrario a Ramones, el grupo punk formado por adolescentes vitalicios adictos al cuero y los jeans rotos. No obstante, ambas bandas firmaron contratos con el sello discográfico estadounidense más importante en la escena new wave, Sire, y emprendieron una inesperada gira europea juntos en 1977 (durante la cual los integrantes de los Ramones quedaron pasmados ante el extraño hábito de Byrne y compañía: *leer libros* en lugar de romper cosas). Mientras que el amor por el rock más clásico terminó empujando a The Ramones a grabar un disco con el célebre (aunque, en ese entonces, muy pasado de moda) productor Phil Spector, los miembros de Talking Heads conocieron en Londres al siempre vanguardista Brian Eno, con quien, de inmediato, estrecharon una amistad basada en la admiración mutua y la colaboración profesional.

En una entrevista de 1978, publicada por *Search & Destroy*, Weymouth no
se cansó de alabar al joven músico y productor inglés por su sensibilidad, cortesía, inteligencia y atractivo físico. "¿Sabes a quién nos hizo acordar? A un monje jesuita. Y es tan lindo en persona... Tiene manos hermosas, con dedos larguísimos y muy delgados. Manos de idealista, casi diría." Eno estaba igual de impresionado con los músicos neoyorquinos, e incluso grabó una canción para rendirles tributo, "King's Lead Hat" (anagrama de "Talking Heads") en su álbum solista *Before and After Science*. "Creo que son las cuatro personas más agradables que he conocido", le dijo a *Melody Maker*. También admiraba su música, que consideraba "el producto de mentes muy activas, que trabajan de una manera, digamos, conceptual". La relación entre Eno y la banda de Byrne se fundó desde el comienzo en una suerte de narcisismo especular: Eno representaba las cualidades intelectuales y estilísticas que diferenciaban a Talking Heads del resto de los habitués de CBGB; mientras que el inglés veía a la banda como si estuviera integrada por Enos en potencia, músicos brillantes pero todavía inmaduros, que necesitaban sus consejos y orientación.

Byrne en particular se convirtió en un hermano del alma para Eno. "Es como me dijo David el otro día: 'A veces escribo algo que no termino de entender y eso me estimula'", le explicó a la revista *Musician*. "Me identifico mucho con esa ob-

servación." Las palabras siempre habían sido un problema para Eno, "porque nunca tuve nada para decir", confesó en 1977 (un comentario sacrílego en el año en el que habían resurgido con más fuerza que nunca la crítica y el mesianismo en el rock). "No tenía ningún mensaje en particular ni experiencias que me motivaran lo suficiente como para transformarlas en otra cosa [...] Mis temas preferidos siempre tenían letras que no terminaba de comprender [...] Así que decidí que era mejor escribir letras que fueran como imágenes." En lugar de emociones simples como la tristeza, el enojo o la alegría, Eno prefería lo ambiguo, lo atmosférico, lo irresuelto. Por otro lado, había descartado la falacia expresionista del rock, la idea de que las composiciones emotivas solo pueden surgir de las profundidades más íntimas de una persona. "Hay bandas que desean crear la ilusión de que la música misma es el resultado de pasiones increíbles, de un insondable tormento interior", observó en una entrevista publicada en *Creem*. "En cambio, mi idea al trabajar es crear música que despierte una emoción *en el oyente*." En lugar de desplegar una subjetividad avasallante, las canciones de sus álbumes solistas después de Roxy Music adoptaban un enfoque más *objetivo*: se trataba de esculturas sonoras fabricadas con todo tipo de texturas instrumentales poco comunes y sonidos procesados, acompañadas de letras sin sentido y de puro valor rítmico o prosódico, muchas veces, creadas a partir de juegos de palabras.

Byrne compartía esa visión lúdica de la composición musical. "Me parecía que el desafío consistía en tomar letras cuyo valor dependía por completo de la manera en que estaban estructuradas y que carecían de contenido emocional, y luego tocarlas en vivo con una emoción desbordante", explicó. En algunas de las canciones de su banda, Byrne interpretaba distintos personajes, como si cada tema fuese una película en miniatura; en otras, se divertía jugando con el lenguaje mismo. Sin embargo, por más fragmentarias que fueran sus narrativas, las letras de Talking Heads nunca eran excesivamente poéticas, sino más bien llanas, plasmadas en palabras que uno utiliza todos los días al conversar con otros o en su propio monólogo interior. En cuanto a las temáticas que trataban, en general Byrne ignoraba los lugares comunes del rock (amor, sexo, rebelión, descontrol) y se dedicaba a explorar *todo lo demás*, un vasto universo que incluía la burocracia, la televisión, los animales, los electrodomésticos, la urbe y un largo etcétera. Además de contar con una melodía sublime, "Don't Worry About the Government" (un tema de su primer álbum, *Talking Heads 77*) rompió con la trillada tradición inaugurada con el "Mr. Jones" de Dylan al mos-

trar simpatía por los robotizados oficinistas del mundo entero. Inspirándose en conceptos maoístas y teorías de la administración de empresas, Byrne jugaba con la idea –herética para el rock– de que "la uniformidad y las restricciones no necesariamente debilitan ni degradan".

More Songs About Buildings and Food, su segundo álbum, fue el primero que grabaron con Eno, y resultó ser la primera parte de lo que se convertiría en una trilogía de discos clásicos producidos por el polifacético músico inglés. Estos tres álbumes fueron muy diversos, pero compartieron un mismo objetivo: crear funk psicodélico. Tanto la banda como el productor habían estado escuchando con atención la obra reciente de Parliament-Funkadelic, que disponía de una paleta de sonidos increíblemente vívidos gracias a los múltiples efectos que aplicaban a sus instrumentos. Esta colorida saturación sonora era muy sorprendente, en especial en el bajo, que por lo general se toca con poca o nada de distorsión y con un número muy limitado de procesadores de señal. El sonido raro y elástico de Bootsy Collins, en cambio, lo convertía en el Jimi Hendrix de las cuatro cuerdas. Parliament también incursionó en el uso de sintetizadores para grabar las pistas de bajo en temas como "Flashlight" (un hit enorme en los rankings de R&B de los Estados Unidos en 1978), en el que el tecladista Bernie Worrell acoplaba múltiples sonidos de bajo en su Moog para crear algunos de los graves más increíbles que se hubieran oído hasta entonces.

Todas las canciones de *Talking Heads 77* habían sido escritas antes de la llegada de Jerry Harrison a la banda, pero cuando integraron sus teclados al proceso de composición en *More Songs About Buildings and Food*, la música del grupo creció exponencialmente y fue adquiriendo con rapidez nuevas texturas. A Eno le encantaba crear timbres extraños e inquietantes usando efectos y trucos de grabación como si estos fueran instrumentos adicionales. Esa cualidad cromática puede apreciarse bien a lo largo de todo el segundo álbum de la banda, sobre todo en el intenso eco de la batería al comienzo de "Warning Sign" y los famosos sonidos "subacuáticos" del cover de "Take Me to the River", de Al Green, canción que se editó como single y gracias a la cual el grupo llegó por primera vez al Top 30 de *Billboard*. Por otro lado, también representaba un notable gesto de integración racial, ya que en esa época la new wave se concentraba de manera casi exclusiva en la música blanca.

Con *Fear of Music*, de 1979, los miembros de Talking Heads se sumergieron aún más en la funkadelia, si bien la atmósfera del álbum claramente per-

tenecía a los últimos años de los setenta: aquí la psicodelia representaba la desorientación producida por el exceso mediático, no la serenidad lisérgica de antaño. El título estaba basado en una fobia real (aunque bastante rara) sobre la que Byrne había leído; pero la frase "miedo a la música" también simboliza el clima enrarecido de 1979, año de gran desestabilización geopolítica (la crisis de los rehenes en Irán, la invasión soviética de Afganistán) y lleno de posibles catástrofes (como el accidente nuclear de Three Mile Island). La Facción del Ejército Rojo de Alemania (también conocida como Baader-Meinhof) y el Ejército Simbionés de Liberación (responsable del secuestro de Patty Hearst) fueron la inspiración del tema "Life During Wartime", la única canción del álbum que hablaba de la actualidad. Byrne fue más allá de los evidentes detalles emocionantes de la vida del terrorista encubierto (estar en constante movimiento, cambiar de identidad, llevar varios pasaportes) y puso especial atención en todo aquello que el personaje secretamente añoraba (al decir que no debe "distraerse", se refiere al amor, las salidas de noche, la vida común y corriente). En otros temas, los síntomas de inquietud y perturbación son bastante más extraños. "Air" representa el lamento de alguien tan vulnerable, tan sensible que incluso el contacto con la atmósfera le causa dolor ("Some people don't know shit about the air" [Hay gente que no sabe una mierda sobre el aire], se queja), mientras que en "Animals" un personaje malhumorado al estilo de Archie Bunker despotrica contra la irresponsabilidad de la naturaleza y la manera en que esta "nos hace quedar como tontos". La tensión subliminal que tiñe todo el álbum lo emparenta con otros grandes discos postpunk de 1979, *Unknown Pleasures* de Joy Division y *Metal Box* de PiL. Sin embargo, a diferencia de Ian Curtis y John Lydon, la perspectiva de Byrne era más impersonal y elíptica.

Fear of Music fue el punto más alto de la colaboración entre Eno y Talking Heads. A esa altura, Eno sentía que los cuatro integrantes del grupo y él habían desarrollado una identidad propia como banda. Su trabajo implicaba actuar como una suerte de quinto integrante, "que escuchaba lo que hacían y seleccionaba algunos sonidos y los renovaba [...] usando delay para crear nuevos ritmos dentro de los suyos", y hacer las veces de editor, quien detectaba "pequeñas ideas que muchas veces nacen como accidentes o equivocaciones típicas de la interacción con otros músicos" que, sin su intervención, el grupo podría haber ignorado. En cierto modo, había pasado a ser su George Martin. De hecho, la trilogía de álbumes que grabaron juntos recuerda la frenética evolución de los

Beatles a lo largo de *Rubber Soul*, *Revolver* y *Sgt. Pepper*: los temas más revolucionarios de cada disco se convertían en el punto de partida del siguiente.

En el caso de *Fear of Music*, las composiciones más avanzadas en términos de estructura y metodología eran "I Zimbra" y "Drugs", la primera y última canción, respectivamente. "I Zimbra" combinaba percusión africana con una melodía de bajo de música disco, mientras que Byrne cantaba palabras monosilábicas sin sentido, originalmente escritas y recitadas por Hugo Ball como parte de un ejercicio poético dadaísta. "Drugs", por otro lado, tenía un ritmo lento y vacilante, acompañado de imágenes alucinatorias y haces de luz, en un claro intento de evocar ciertos estados alterados de la conciencia. Para lograr transmitir la sensación de pánico que tenía en mente, Byrne trataba de quedarse sin aliento. "Me ponía a correr en círculos hasta que casi no podía respirar y entonces jadeaba: 'Listo, voy a cantar la siguiente estrofa'." El aspecto más radical de "Drugs" era su estructura caótica y llena de lagunas, lapsos y transiciones. "Brian y yo despojamos la canción de todo lo superfluo, hasta que solo quedaron los elementos más básicos, y después la reconstruimos con partes nuevas, reemplazando algunas de las viejas y cambiando determinados instrumentos." El resultado fue un mosaico auditivo que mezclaba música grabada en vivo y collages de sonidos, algo casi imposible de reproducir sobre el escenario. "Drugs" fue el germen de su siguiente álbum, *Remain in Light*, para el cual la banda compondría una gran cantidad de ritmos y riffs que luego seleccionaría, modificaría, cambiaría de lugar y volvería a ensamblar con la consola de mezclas del estudio.

En el intersticio entre *Fear of Music* y *Remain in Light*, Byrne y Eno emprendieron un proyecto aparte que también partía de la idea de explorar más a fondo las posibilidades implícitas en "Drugs" y "I Zimbra". Los dos estaban obsesionados con la música africana. A Byrne siempre le habían gustado los discos de música de diversas partes del mundo, pero ahora leía libros de antropólogos y etnomusicólogos como Robert Farris Thompson y John Miller Chernoff, expertos en la civilización africana y el lugar que ocupa la música en las sociedades tribales. El proyecto empezó como una colaboración entre Eno, Byrne y Jon Hassell, quien acuñó el término *Fourth World* [Cuarto mundo] para describir la unión de la música occidental, que aprovechaba varios avances tecnológicos, y la música étnica tradicional de todos los rincones del planeta. La idea original de lo que terminó convirtiéndose en *My Life in the Bush*

of Ghosts era realizar una grabación etnomusicológica apócrifa de una tribu inexistente. "Íbamos a inventar una cultura entera para el álbum", señaló Byrne. "Se suponía que la funda del disco incluiría textos etnográficos y todo."

En una entrevista publicada en *Musician* en 1979, Eno habló de las tres áreas que él y Byrne planeaban unificar: el disco funk, la música arábica del norte de África y los polirritmos del oeste africano. "Son cosas que tienen un sonido muy caótico, y es un caos que a mí me resulta absolutamente nuevo", dijo con entusiasmo. "Es como el ruido de la selva." Al poco tiempo se agregó un cuarto ingrediente a la mezcla: voces encontradas al azar. Eno y Byrne quedaron fascinados con la gigantesca cantidad de gente bizarra que participaba en las radios norteamericanas, como los pastores evangelistas, los columnistas de derecha y las personas que llamaban a los programas que se emitían en vivo. La radio, concluyó Brian Eno, era el *ello* (o el *id*) de los Estados Unidos, su inconsciente político. "En Inglaterra o en Europa, los locutores se eligen por su paciencia y racionalidad", le comentó a *The Guardian*. "Pero aquí las emisoras están a cargo de gente completamente chiflada." Escuchando con

atención a los fanáticos religiosos, al poco tiempo descubrieron "una contradicción" en el centro mismo de su desaforado discurso, según Byrne. "En parte lo que decían consistía en amenazas u órdenes; pero por otro lado, una proporción considerable de su prédica era puro frenesí. La enunciación transmitía el mensaje opuesto al texto. Las palabras eran siempre 'no harás esto' o 'no harás lo otro', pero la manera en que las pronunciaban era cien por ciento sexual. Y pensé: 'Genial, el conflicto no podría ilustrarse mejor'." De igual modo, el fervor de las congregaciones bautistas y pentecostales le parecía "muy similar a lo que se ve en los conciertos de rock o en las pistas de baile donde se escucha música disco; hay una especie de sentimiento comunitario que invade a todos los oyentes y los descontrola".

Mientras recopilaban las voces que oían en la radio para sus collages polirrítmicos, Eno y Byrne empezaron a sentir una extraña atracción hacia los predicadores de las vertientes más fanáticas del cristianismo, en especial debido a la cadencia de sus sermones, a medio camino entre el tono conversado y la encantación mágica. "Cuando la gente habla de manera apasionada, crea melodías", señaló Eno en una entrevista de *East Village Eye*. Cuando se preguntaron *por qué* los fundamentalistas sonaban mejor que los locutores normales, llegaron a la conclusión de que se debía a que transmitían "una sensación de

energía y de compromiso con alguna creencia o causa en particular", un fervor que cautivaba mucho en contraposición a la abulia imperante en los Estados Unidos durante el mandato de Jimmy Carter. El proyecto de Byrne y Eno empezó a tomar forma alrededor de una idea central, el contraste entre el vacío espiritual del liberalismo laico y los fundamentalismos opuestos (aunque no muy disímiles) de Oriente y Occidente. El dúo planeaba crear una música ritual para el posmodernismo de los Estados Unidos y Europa: un sonido trascendental y corporal que conectara la locura del protestantismo extremista con los ritmos hipnóticos africanos y la teología liberadora de Funkadelic, según la cual hay que "bailar para liberarse de toda restricción". Al investigar más a fondo la música africana, Byrne se maravilló ante el hecho de que las tribus no hicieran ninguna distinción entre la música para bailar y la música religiosa. Para ellos, *bailar era parte de la religión.*

My Life in the Bush of Ghosts llevó las técnicas inauguradas en "Drugs" y "I Zimbra" a un nivel superior. En su búsqueda de sonidos vívidos y timbres desconcertantes, Eno y Byrne extendieron drásticamente la paleta sonora de varios instrumentos convencionales mediante el uso de procesadores de señal y efectos de todo tipo. Inspirándose tanto en las composiciones de Steve Reich como en los coros de percusión de África, ambos exploraron una suerte de maxi-minimalismo, en el cual una gran cantidad de instrumentos tocaban partes muy simples, pero que en conjunto producían un ritmo complejo, cambiante y de muy diversas texturas. El álbum también incluía dos nuevos enfoques musicales: por un lado, el concepto del "Fourth World" y su mezcla de instrumentos acústicos con aparatos tecnológicos avanzados (por ejemplo, la percusión a mano desnuda y el sonido de los tambores de madera se entrelazaban con efectos digitales y sintetizadores); y por el otro, una envolvente atmósfera que Eno denominaba "marea psicodélica".

La mente de Byrne todavía seguía empapada con todas estas ideas cuando, a fines de 1980, se unió al resto de los miembros de Talking Heads en Compass Point Studios, en las Bahamas, para trabajar en el cuarto álbum de la banda, *Remain in Light.* En lugar de empezar por las melodías que había compuesto el cantante, el grupo decidió tocar e improvisar muchísimo material en bruto –riffs, progresiones, ritmos– y dejar que las canciones fueran surgiendo luego. Los temas se armaron con varias capas de percusión, fragmentos de guitarras rítmicas, toques de sintetizador y varios riffs de bajo: en "Born

Under Punches (The Heat Goes On)", había al menos cinco bajos, por ejemplo, y todos tocaban melodías simples de una o dos notas. Los teclados, además, añadían todo tipo de colores y detalles fugaces. El resultado era casi tropical, y Byrne tuvo que buscar una nueva manera de cantar para poder integrar su voz a esta nueva música. Para eso, asimiló las cadencias hipnóticas y el tono imperativo de los predicadores que había oído en la radio, además de algunos trucos básicos del hip-hop, hasta el punto de intentar una muy particular forma de rap en "Crosseyed and Painless".

Si el concepto principal de *Fear of Music* era la neurosis, el de *Remain in Light* era la salud psíquica, la renovación del vínculo entre el cuerpo y la naturaleza. Gran parte del álbum implícitamente argumentaba que los valores occidentales son *basura*, principios *enfermizos*. "The Great Curve" era un homenaje rítmico de corte eco-feminista a la Madre Tierra, cuyo estribillo ("The world moves on a woman's hips" [El mundo se mueve en las caderas de una mujer]) se basaba en el mito cosmológico yoruba de la Gran Madre. "Listening Wind" nos pone del lado de un hombre del norte de África que lucha contra el neocolonialismo enviando cartas explosivas y plantando bombas. Según Byrne: "Es el punto de vista de alguien que ve cómo su vida es arrasada por Occidente, cómo destruyen su pueblo, su cultura. Sus métodos de contraataque son tan limitados en comparación con el poder de las potencias mundiales a las que se enfrenta, que es fácil identificarse con él, en especial si uno se considera a sí mismo como alguien minúsculo en el mundo de la música".

Remain in Light se dividía en dos partes, una "seca" y la otra "húmeda". El inquieto panorama retratado por las tres canciones con las que empezaba el álbum –tríptico formado por "Born", "Crosseyed and Painless" y "The Great Curve"– se contraponía con los tres temas siguientes: "Once in a Lifetime", cuyo sonido era casi acuático, y "Seen and Not Seen" y "Listening Wind", dos ensoñaciones sonoras fluidas y brillantes. Juntos, los dos lados del disco daban como resultado una especie de álbum conceptual. En "Born" y "Crosseyed and Painless", los protagonistas de Byrne estaban atrapados dentro de los engranajes de la maquinaria industrial de Occidente, con su laberinto burocrático de horarios y exigencias de rentabilidad. En "Once in a Lifetime", un hombre de los suburbios no entendía cómo había terminado "aquí", rodeado de posesiones hermosas (casa, auto, esposa). Sin embargo, según explicó el cantante, este personaje no estaba "ni molesto ni atormentado, sino simplemente confundido".

"Y después, en cambio, se supone que el estribillo expresa una sensación de abandono ferviente, casi religioso". Esta demoledora epifanía rompía con el absurdo orden de la vida laboral y abría la posibilidad de renacer, de maravillarse una vez más con la existencia.

O tal vez no, ya que después de "Once in a Lifetime" venía la perturbadora canción "Houses in Motion", en la que un hombre "cava su propia tumba" día a día trabajando arduamente en algo que para él no tiene el menor significado. El concepto del álbum, claro, no era demasiado original. En *The Waste Land*, por ejemplo, T.S. Eliot ya afirmaba que la enfermedad del alma occidental se debía a una desconexión entre el ritmo de la vida diaria y los ciclos naturales. Por otro lado, el disco también estaba influenciado por una corriente importante de la música de los sesenta (como Dylan, cuando afirmaba que "el que no está ocupado naciendo está ocupado muriendo"). Sin embargo, *Remain in Light* señalaba con maestría la enfermedad (la inquietud permanente, rítmica) y la cura (el trance hipnótico, el fluir fuera del tiempo). Al final del álbum, de todos modos, la inquietud frente a la modernidad resurgía con "The Overload", un tema lento y oprimente, inspirado, de manera muy indirecta, por Joy Division. Los integrantes de Talking Heads, en realidad, no habían escuchado ninguno de los discos de la banda de Ian Curtis, pero las reseñas los habían intrigado. Aparte de ser la canción más "blanca" de *Remain in Light*, "The Overload" también era la más negativa: Byrne recitaba, en un tono desapasionado, letras sobre la ausencia de puntos de referencia, señales indescifrables y "un colapso suave". Es como si el sueño africado se hubiese terminado, para dejar al oyente una vez más en las tierras baldías y desoladas del *miedo a la música*.

En definitiva, una obra maestra. No obstante, el álbum también afectó en gran medida a la banda. Grabarlo significó deconstruir la estructura misma del grupo. Los roles preestablecidos de cada integrante se alteraron, subordinándose al proceso creativo. Por ejemplo, todos tocaron los teclados; y la mayoría, también algo de bajo. Para poder reproducir música tan compleja en vivo, igualmente, Talking Heads tuvo que agregar cuatro músicos, inspirándose en los ensambles populosos de Parliament-Funkadelic (cuyo tecladista, Bernie Worrell, se sumó al grupo, al igual que otros dos integrantes negros, la coreuta Nona Hendryx y un segundo bajista, Busta Jones). Incluso antes de tocar una nota, la formación sexual y racialmente mixta de la banda ya representaba una declaración de principios a favor del multiculturalismo, un sím-

bolo de la apertura social y el espíritu de comunidad que se intentaba conseguir en *Remain in Light*.

Tras bambalinas, sin embargo, habían empezado a surgir tensiones entre los cuatro miembros durante la grabación del disco. En el estudio, Weymouth, Frantz y Harrison aportaban material, pero "no teníamos idea de dónde iba a terminar", dijo Byrne. "Todo el mundo estaba muy entusiasmado con la idea de fragmentar los temas, al principio. Pero cuando empezamos a rearmar las distintas partes para componer canciones nuevas, algunos participamos más que otros. Probablemente se hayan sentido un poco excluidos. Lo que cada uno había tocado seguía estando, pero el sonido y la idea misma del tema al final, a veces, cambiaban completamente." Desde entonces, se abrió una brecha entre Weymouth, Frantz y Harrison (relegados al nivel de meros músicos sesionistas), por un lado, y Byrne y Eno (quienes se entendían mejor que nunca), por el otro. Estaban en juego la lealtad y los vínculos emocionales, aunque también el control creativo del grupo. "Cuando David y Brian terminaron de trabajar juntos [en *My Life in the Bush of Ghosts*], incluso se vestían igual", señaló con malicia Weymouth en una entrevista. "Son como dos chicos de catorce años, que se imitan mutuamente."

El conflicto llegó a abarcar la espinosa cuestión de los derechos de autor y las regalías. En general, se acostumbra otorgarle el copyright de una canción a quien compuso la melodía principal y la letra; pero ese método evidentemente no era pertinente en un proyecto tan descentralizado como el de *Remain in Light*. Eno, como es normal, quería que se reconociera su aporte y hasta propuso que en el álbum figurara solo "Talking Heads y Brian Eno". Si bien la banda se negó, cuando el diseño de la funda del disco estuvo listo, Weymouth, Frantz y Harrison se llevaron una fea sorpresa: los temas aparecían como propiedad exclusiva de Byrne y Eno. Al final, la contratapa definitiva del álbum declaraba "Todas las canciones fueron escritas por David Byrne, Brian Eno y Talking Heads", solución que no fue del agrado de nadie. Weymouth, Frantz y Harrison (y, más tarde, el mismo Byrne) empezaron a sospechar que Brian Eno estaba tratando, consciente o inconscientemente, de convertir a Talking Heads en su propio grupo, un nuevo Roxy Music, con la salvedad de que David Byrne era mucho más permeable a sus ideas que Bryan Ferry. "El problema en realidad no comenzó cuando grabamos *Remain in Light*, sino después, cuando tratábamos de decidir qué íbamos a hacer de ahí en más", afirmó Byrne. "A esa altura, todos los demás estaban can-

sados de mi dúo con Brian y nuestras ideas. Así que probablemente pensé: 'Bueno, no voy a seguir insistiendo con lo mismo'."

Por su parte, Eno sentía que el álbum podría haber ido mucho más lejos si a él le hubieran dado más libertad de acción. También lo irritaba que el disco hubiese opacado a *My Life in the Bush of Ghosts*. Aunque se suponía que el álbum que había grabado en colaboración con David Byrne saldría a la venta antes que el disco del grupo, terminó retrasándose mucho, en parte debido a problemas legales relacionados con el uso de la voz de un predicador evangelista, y en parte también debido a la gran cantidad de ideas que seguían ocurriéndoseles a Byrne y a él, sobre todo, durante la grabación de *Remain in Light*. Finalmente, el proyecto se editó en enero de 1981, cuatro meses después del enorme éxito del álbum de Talking Heads, y para entonces, *My Life in the Bush of Ghosts* parecía un mero anexo al disco de la banda, en lugar de la obra revolucionaria que Eno tenía planeada. Por otro lado, el álbum también sufrió ataques de varios críticos, para quienes Byrne y Eno eran o bien desapasionados y fríos (científicos que componían música de laboratorio) o bien oportunistas de la peor calaña (es decir, neocolonialistas que se apropiaban de la música exótica del Tercer Mundo).

A pesar de sus detractores, *My Life in the Bush of Ghosts* fue sin duda una de las cumbres de la carrera de ambos. Incluso al lado de *Remain in Light*, el disco rebalsaba de innovaciones sonoras, rítmicas y melódicas, adelantándose a futuros avances de géneros como el hip-hop, el house y el jungle, basados en el uso de samples. El álbum prefiguró e influenció obras tan importantes y diversas como *Fear of a Black Planet* de Public Enemy, *Endtroducing* de DJ Shadow, *Black Secret Technology* de A Guy Called Gerald y *Play* de Moby. Según Byrne, el hip-hop fue una de las influencias indirectas del proyecto, aunque no por la música rap, sino por el *breakdance*. Mientras grababa el álbum en Los Ángeles, el dúo conoció a la bailarina Toni Basil (quien luego se encargaría de la coreografía del video de "Once in a Lifetime"). Basil estaba trabajando con grupos de danza como The Electric Boogaloos y The Lockers, especializados en un nuevo estilo de baile llamado popping. Byrne observó: "Toni iba a dedicarle un programa de coreografía entero a los bailarines callejeros. Brian y yo vimos lo que hacían y nos pareció increíble. Por alguna razón que no puedo precisar creíamos que la música que estábamos componiendo iba a terminar en el programa, que ella la utilizaría para el especial televisivo sobre estos bailarines que la tenían tan entusiasmada. Pero al final quedó en la nada".

Remain in Light se vendió muy bien en Gran Bretaña, en especial debido al éxito del single "Once in a Lifetime"; pero en los Estados Unidos el álbum fue el fracaso comercial más grande de la banda. "Las emisoras de rock creían que el disco era funk, y las emisoras de R&B no querían saber nada al respecto tampoco", explicó Byrne. "Once in a Lifetime" nunca llegó siquiera a editarse como single en los Estados Unidos (aunque el video del tema terminaría pasándose con mucha frecuencia en el flamante canal MTV eso de un año después). En cambio, el genial proyecto paralelo de Tina Weymouth y Chris Frantz, la banda de pop new wave Tom Tom Club, logró una repercusión inesperada, ya que su tema "Wordy Rappinghood" se convirtió en un hit enorme en el Reino Unido y "Genius of Love" se difundió mucho por las emisoras de radio estadounidenses. Esta última canción tuvo una gran aceptación en las estaciones de radio negras, cuyos oyentes dieron por sentado que el grupo era afroamericano por su enorme dominio del funk.

Todos estos factores hicieron que la idea de terminar la relación profesional con Eno cobrara cada vez más fuerza. Para mantener la banda unida, Byrne aceptó que Talking Heads debía volver a capturar "el encanto y vigor" de sus primeros discos. Podría decirse que el grupo se había hartado un poco de la vanguardia. Weymouth decía que habían "pasado tantos años tratando de ser originales que ya no sabían lo que era la originalidad". Por eso, Byrne decidió canalizar sus energías en dos direcciones distintas: por un lado, daría rienda suelta a su veta más experimental en sus numerosos proyectos paralelos, que en ese entonces estaban empezando a dar sus frutos (como el álbum *The Catherine Wheel*, en el que editó la música que había escrito para un ballet de la coreógrafa vanguardista Twyla Tharp); y por el otro, seguiría manifestando su gusto por el pop más convencional grabando música con la banda. Después de haber disuelto el rock en un baño de ácido etno-funk psicodélico, Talking Heads se dedicó a hacer algo inesperado: tocar pop común y corriente.

A comienzos de los setenta, mucho antes de su fatídico encuentro londinense con Talking Heads, Brian Eno solía frecuentar la Facultad de Arte de Watford, donde su amigo Peter Schmidt daba cátedra como titular. Schmidt pintó las acuarelas de muchas de las tapas de los álbumes de Eno, pero se lo recuerda principalmente por haber colaborado con él para crear *Oblique Strategies*, un juego de cartas al estilo del I-Ching con instrucciones y pistas

pensadas para ayudar a los artistas trabados en el proceso creativo. El subtítulo de la baraja era "Más de cien valiosos dilemas", y su máxima más conocida es "Honra tus errores como si ocultaran intenciones secretas". Entre otros consejos, figuraban "No temas hacer algo solo porque es fácil", "Vuelve sobre tus pasos", "Invierte lo que has hecho" y "¿Está terminado?". Como si se tratara de una versión encapsulada de todo el movimiento Fluxus, *Oblique Strategies* básicamente resumía la actitud preponderante en las escuelas de bellas artes más progresistas de Inglaterra (como Watford) durante las décadas del sesenta y setenta. Al recordar el espíritu ecléctico, lúdico y subversivo de aquella época, Eno afirmó que los institutos de enseñanza artística de esos años "fueron algunos de los focos de educación liberal más evolucionados del planeta (...) Un logro realmente extraordinario".

Cuando Eno iba a Watford para ayudar en varios proyectos, a Schmidt y a él muchas veces los alcanzaba de vuelta hasta Londres otro profesor, Hansjörg Mayer. En ciertas ocasiones, también viajaba con ellos uno de los jóvenes estudiantes de Mayer, Colin Newman, que unos años después se convertiría en miembro fundador de Wire. "En mi opinión, los humanos son inherentemente creativos", observó Newman, "pero existe un proceso mediante el cual una persona en particular se transforma en artista; es decir, se vuelve alguien que puede afirmar ser artista sin por eso pecar de pretencioso. No sé si alguna vez experimenté ese cambio, pero en caso de haberme sucedido, definitivamente fue durante esos viajes en el auto de Mayer. No bien me subía, dejaba de sentirme un pobre estudiante y me convertía en un amigo, un par, un artista sentado en un auto con otros artistas. Podía hablar y divagar sobre mis ideas".

Salvo Robert Gotobed, el baterista, todos los integrantes de Wire tenían formación artística universitaria. Graham Lewis, el bajista, se había graduado en diseño de moda y trabajaba de manera independiente para varias boutiques de Londres. Bruce Gilbert, el guitarrista y el más viejo del grupo (tenía treinta y uno en 1977: casi un anciano para la revolución punk), era un pintor abstracto que trabajaba como técnico audiovisual en Watford. Allí fue donde conoció a Newman, un joven estudiante de dibujo siete años menor que se había aventurado al estudio de sonido del instituto un día para experimentar con grabaciones magnéticas. "Bruce y yo, en particular, siempre aportamos una mentalidad de bellas artes a Wire", señaló.

El ascenso del grupo fue meteórico. En febrero de 1977, seis meses después de juntarse, tocaron su primer recital, en el equivalente londinense de CBGB, el Roxy. Cuatro meses más tarde, su música se editó en la recopilación de temas en vivo *The Roxy London WC2*, y a fines de ese año ya habían lanzado su primer álbum, *Pink Flag*. Como Talking Heads, Wire se encontraba en el corazón mismo de la escena punk, pero no terminaba de encajar. Sus integrantes eran marginales cuya erudición y actitud artística los separaba del resto, para bien y para mal.

Hay dos palabras que podrían resumir la influencia de su educación artística: "método" y "diseño". Al componer cada una de sus canciones, Wire mantenía una objetividad *metódica*, como si no se tratara de una manifestación de emociones, sino de "piezas"; es decir, materia sonora con la que el grupo trabajaba y esculpía, cual mármol. Al igual que Eno, su filosofía se basaba en la curiosidad y el uso de límites artificiales que se imponían a sí mismos con el único objetivo de averiguar el posible resultado.

La sensibilidad de Wire en todo lo relacionado con el diseño fue la raíz de

las geniales tapas de sus discos (cuyo concepto –aunque no siempre la ejecución– invariablemente estaba a cargo de Gilbert y Lewis) y su extraña y geométrica música. Incluso en sus momentos más punk, los riffs y las progresiones de acordes de la banda tenían cierta elegancia brutal única. Cada canción podía concebirse pictóricamente, como si se tratara de una secuencia de líneas rectas, de espacios delimitados y bloques de texturas. Los integrantes eligieron el nombre mismo de la banda, Wire [Cable], debido a su "cualidad visual", según Lewis, y a las connotaciones de la palabra (que transmite la idea de algo delgado, metálico y eléctrico). "Era un nombre breve, memorable, que llamaba la atención en los afiches ¡por más que lo pusieran debajo de todo!" Arriba del escenario, la banda también exhibía un look estilizado y monocromático, con ropa negra, gris y blanca, y una iluminación que evitaba los clichés del rock 'n' roll, limitándose a enfocar alternativamente a los integrantes con luces blanquísimas y muy sencillas. En consecuencia, el grupo parecía glacial, indiferente al mundo. Newman solía quedarse parado sin moverse, con la mirada fija hacia adelante, o adoptar distintas "poses de rock" durante largo tiempo, congelado, para obtener el mayor impacto posible.

Lo que hacía que Wire fuese punk era su minimalismo, su desprecio reduccionista hacia cualquier tipo de decoración innecesaria. "Era un proceso de eliminación constante; íbamos identificando todas las cosas que no quería-

mos hacer", dijo Newman. "Al final, la lista de lo que *sí* hacíamos ¡era casi invisible!" Lo primero que descartaron fueron los solos. En sus comienzos, la banda tenía un integrante más, otro estudiante de Watford que hacía las veces de guitarrista principal; pero cuando tuvo que ser internado durante seis semanas en el hospital, el grupo se dio cuenta, mientras tanto, de que su música había mejorado dramáticamente gracias a su ausencia. "Todo lo superfluo, lo redundante desapareció casi por arte de magia", indicó Newman. "Cada cosa que hacíamos, la editábamos lo más posible, hasta que las canciones terminaban durando, en general, un minuto y medio."

La brevedad y el rigor se convirtieron en los atributos más característicos de Wire, como puede apreciarse en *Pink Flag*, cuyos veintiún temas de furia abstracta apenas duraban treinta y cinco minutos en total. Si uno escuchaba el disco sin prestar mucha atención, el acento irónico y descuidado de Newman podía confundirse con la enunciación típica de cualquier otro cantante de punk; sin embargo, más allá de su sonido agresivo, cada canción estaba pulida hasta el último detalle, como si se tratara de esmeradísimos haikus, y los títulos absurdistas de los temas –como "Three Girl Rhumba"– parecían indicar que el álbum no era otro producto genérico salido del Roxy, sino un proyecto conceptual original. Muchas de las canciones parecían haberse escrito únicamente para responder a un interrogante. Por ejemplo, ¿qué pasaría si uno volviera a componer "Johnny B. Goode", pero usando un solo acorde? (respuesta: el tema homónimo del álbum). Otras canciones, en cambio, nacieron como juegos teóricos. Newman escribió "106 Beats Than" mientras esperaba un tren retrasado de Watford a Londres, basándose en un complejo sistema de correspondencias entre nombres de las estaciones de trenes y acordes de guitarra.

Las letras, generalmente a cargo de Graham Lewis, eran igual de intelectuales. La de "106 Beats Than", por ejemplo, nació como un intento fallido de escribir un texto con solo cien sílabas. "Al final resultó tener ciento seis, pero no importa, porque así pudimos crear todo un proceso nuevo." Lewis y Bruce Gilbert solían emprender juegos absurdistas que combinaban el sentido con el sinsentido y la narrativa con la fragmentación. Dado que para ellos expresarse o defender opiniones propias no tenía nada que ver con la composición musical, la elección de palabras se volvía casi arbitraria. El léxico era solo la materia bruta de sus experimentos verbales. Una vez, por ejemplo, Newman escribió una letra sobre un domador de leones, y Lewis, no muy satisfecho con

el resultado, simplemente fue reemplazando todas las partes que no le gustaban. De ahí el título de la canción, "Ex Lion Tamer" [Ex domador de leones]. Despedazar las secuencias narrativas era una de las estrategias favoritas de Lewis. Y lo cierto es que las percepciones caleidoscópicas de los temas de Wire muchas veces lograban representar la manera fragmentaria en la que vivenciamos la realidad con mayor fidelidad que las narraciones convencionales.

Lewis mencionó que la misión de Wire era encontrar lo que él denominaba "el factor X", "una suerte de miedo [...], algo que uno no llega a comprender". La idea tiene mucho en común con la creencia sostenida por Brian Eno de que la función biológica del arte es exponer al público a la desorientación. "Lo que hace el arte es entrenarte para enfrentar la incertidumbre", argumentaba Eno. La mayoría de los críticos, sin embargo, comparaba las letras enigmáticas de Wire y su lógica onírica con los discos que Pink Floyd había editado con Syd Barrett. El vínculo era evidente: Wire había firmado contrato con Harvest, la división de EMI orientada a la música psicodélica y progresiva, cuyo fundador, Nick Mobbs, había incluido a Pink Floyd en su catálogo años antes.

"EMI pensó que Wire iba a formar parte de un resurgimiento de la psicodelia, que íbamos a ser el nuevo Pink Floyd", explicó Newman. "Para el sello, éramos lo más progresivo que había generado el punk, con un objetivo a largo plazo, un enfoque mucho más artístico, canciones más lentas y profundas, y un sonido más espacioso y diverso, menos repetitivo."

Wire empezó a colmar esas expectativas cuando editó su segundo álbum, *Chairs Missing*. Durante la grabación del disco, la relación del grupo con el productor Mike Thorne (el empleado de EMI que había recomendado agregar a la banda a Harvest) se volvió tan estrecha que él, al final, se convirtió en su propio Brian Eno, influyendo en su música y ayudando al grupo a crear nuevas texturas y efectos de sonido. *Chairs Missing* reiventó la corriente psicodélica, respetando, al mismo tiempo, el minimalismo monocromático de Wire. Las guitarras sonaban vívidas, fluidas, casi líquidas. "French Film Blurred" era puro resplandor. En "Being Sucked in Again", incluso el bajo parecía emitir su propia luz, como si se tratara de mármol fluorescente. Thorne había traído una cantidad enorme de efectos de última generación de los Estados Unidos: distorsión MXR, flangers y otros procesadores de sonidos nuevos que operaban en lo que él denominaba "el espectro temporal, como las pedaleras de delay y chorus". "La combinación de la distorsión con distintos tipos de delay sonaba genial, extraña, así que decidimos usarla para casi

todo." Según Newman, "la unidad de MXR genera una distorsión muy limpia y diferente a la que se suele usar en el heavy metal. Es un sonido que puede oírse bien en 'I Am the Fly': es como si la canción estuviese hecha de cristal. Nuestras guitarras en *Chairs Missing* estaban a años luz de las de cualquier otra banda".

Thorne, que para entonces ya era casi el quinto miembro del grupo, también tocó los teclados en el álbum. En 1978, ese tipo de instrumento era considerado anti-punk; no obstante, los integrantes de Wire decidieron usarlo cuando se dieron cuenta de que sus guitarras tenían tantos efectos que prácticamente ya parecían sintetizadores. Pronto sucedió exactamente lo mismo con los teclados, pero a la inversa. "Usamos varios pedales de distorsión con los sintetizadores y el resultado no parecía ni una guitarra ni un teclado, sino algo intermedio." Esa incertidumbre al tratar de identificar el origen de los sonidos de cada canción ayudó a aumentar la atmósfera lisérgica del disco.

A pesar de tratarse de un clásico del postpunk, *Chairs Missing* provocó reacciones muy encontradas entre los críticos cuando se editó en 1978. Algunos lo consideraron una obra maestra indiscutible, mientras que otros lo execraron por hacer uso de teclados, por las letras delirantes y por la extensa duración de las canciones (la primera del disco, "Practice Makes Perfect", duraba adrede cuatro minutos, y "Mercy", casi seis). Monty Smith, de *NME*, acusó a la banda de haber caído de *Pink Flag* a Pink Floyd en menos de un año. Sin embargo, a excepción del sonido de las guitarras en algunos temas (que recordaban un poco a The Electric Prunes), el único elemento del álbum que realmente evocaba el espíritu de los sesenta era el single "Outdoor Miner", con armonías y acordes muy similares a los de The Byrds. El tema, por otro lado, fue lo más parecido a un hit que Wire tuvo en toda su carrera.

La letra de ese tema, llena de asonancias y rimas internas –"face worker, serpentine miner, a roof falls, an underliner, of leaf structure, the egg timer" [obrera excavadora, minera serpentina, cae un techo, excavadora, de la estructura de las hojas, los huevos cronometra]–, parece a primera vista otro ejemplo de los juegos de palabras eufónicos y sin sentido que a los integrantes de Wire tanto les gustaban. No obstante, el tema estaba inspirado en un programa radial de la BBC, gracias al cual Lewis descubrió la existencia de una larva de mosca conocida como la minera serpentina, que habita en el interior de las hojas de acebos y se alimenta de clorofila. "Cuando me escucho cantar esa canción, me estremezco", reveló Newman a *NME*. "Debería estar cantando cosas

como 'ella me ama' […], pero, en vez de eso, hablo de insectos." El origen de muchos de los otros temas era igual de raro. La idea de "French Film Blurred" surgió cuando Newman trató de ver una película extranjera en un televisor con tan poca señal que no podía leer los subtítulos, obligándolo a inventar los diálogos. "Maroon", por otro lado, narraba la historia de un náufrago en el Ártico, ya resignado a su suerte ("As the water gets warmer my iceberg gets smaller" [A medida que el agua se calienta, mi iceberg se achica]).

Durante la grabación de su tercer álbum, *154*, la música de Wire empezó a volverse casi opresiva, debido a la gran cantidad de texturas que utilizaban. Las múltiples capas de pistas superpuestas y los efectos de guitarra producían una opacidad a menudo impenetrable. Por otro lado, ahora también había tensión entre los integrantes del grupo. Newman y Thorne, más orientados hacia el pop, tenían serios roces con el vanguardismo abstracto de Gilbert y Lewis (quienes durante esa época habían comenzado a componer piezas musicales en sus casas con una grabadora y ya estaban incursionando en el mundo de la música ambiental, que luego explorarían en su proyecto post-Wire, Dome). "El medio en el que estábamos trabajando nos empezó a parecer demasiado limitado", explicó Thorne, "porque no podíamos probar las ideas que queríamos desarrollar". Las sesiones en el estudio eran tensas, y el conflicto se veía reflejado en las composiciones, todavía más frías que de costumbre. La primera canción del disco, "I Should Have Known Better", cantada por Lewis en un tono de barítono sombrío, manifestaba el rencor que estaba carcomiendo al grupo con precisión quirúrgica: "I haven't found a measure yet/ To calibrate my displeasure yet" [Todavía no he encontrado una medida/ Para calibrar mi insatisfacción todavía]. "Two People in a Room", uno de los temas de Newman, expresaba la situación en términos estratégicos o militares ("Positions are shifted/ The cease-fire unlifted" [Las posiciones cambian/ Se levanta el alto el fuego]) y aludía indirectamente a la división de Wire en dos campos opuestos. Todo el álbum estaba lleno de referencias a números, medidas y cartografías, desde "The 15^{th}" hasta "Map Ref. 41°N 93°W" y el mismo título del disco.

Cuando se editó, en septiembre de 1979, *154* tuvo una aceptación crítica increíble. La magnitud del sonido del álbum indicaba que Wire podría llegar a convertirse en una banda importante, pero la primera vez que el grupo tuvo la oportunidad de hacer las cosas a lo grande –Roxy Music, una banda que alguna vez los integrantes de Wire habían admirado mucho, les pidió que los acompa-

ñaran como teloneros durante una gira de dieciséis recitales–, el resultado no fue muy satisfactorio. El grupo, simplemente, no estaba acostumbrado a actuar como dictaba la industria. Además, si la manera usual de llegar a la cima en el rock (salir de gira una y otra vez para generar la mayor cantidad posible de fans) no se adecuaba a la banda, tampoco cabía la esperanza de conquistar el mainstream con hits en la radio. El single de *154*, "Map Ref. 41°N 93°W", con sus infinitas pistas de guitarras y voces, era majestuoso, pero su belleza mantenía una rara distancia con el oyente, distancia que se duplicaba en la letra cartográfica del tema, inspirada por un vuelo en avión a través de Iowa. Digamos que, como estribillo, "Lines of longitude and latitude/ Define and refine my altitude" [Líneas de longitud y latitud/ Definen y refinan mi altitud] no tenía mucha pasta de hit.

Al editarse el single, a diferencia de la mayoría de las bandas, Wire decidió no salir de gira para promocionarlo. En cambio, se les ocurrió algo más original: organizar un espectáculo llamado *People in a Room*, que tuvo lugar durante cuatro noches en Londres, en el Teatro Jeanette Cochrane (parte del instituto Central School of Art and Design). El show empezaba con actuaciones unipersonales de cada integrante de la banda. En la mini-obra de Gilbert, por ejemplo, había un carrito y un vaso en los que varias personas vertían agua, mientras que Newman lideraba una sinfonía guitarrística al estilo de Glenn Branca con cinco músicos que tocaban Mi, cinco que tocaban La y cinco que tocaban Re. Y cuando la banda finalmente salía al escenario, tocaba una nueva canción de quince minutos llamada "Crazy about Love". En general, Wire incluía muchos temas nuevos en sus recitales, pero en estos espectáculos para el teatro apenas tocó un puñado de canciones de *154*, quitándole al evento cualquier tipo de efecto promocional y ganándose el rencor de EMI.

People in a Room fue el suicidio de la banda. En febrero de 1980, Wire publicó un breve anuncio en las revistas y publicaciones dedicadas a la música, acompañado de una foto lúgubre del grupo. La banda y EMI ya no trabajarían juntos porque había habido "serios problemas de comunicación" y el sello "no parecía dispuesto a apoyar futuros planes y proyectos". Los integrantes de Wire, en cambio, estaban impacientes por seguir adelante y revolucionar la industria discográfica. Incluso habían diseñado una ambiciosa campaña publicitaria para *154*, con afiches enigmáticos en los transportes públicos y anuncios de diez segundos que se transmitirían por televisión, en los que solo se mostraría el nombre del álbum. EMI rechazó la propuesta al considerarla demasiado costosa.

Según Thorne, la mayoría de los empleados de EMI que estaban dispuestos a poner en práctica nuevas ideas se había ido del sello cuando este empezó a adoptar un enfoque más conservador a fines de los setenta, concentrándose en la música orientada al mínimo común denominador. No obstante, para Newman, los integrantes de Wire sentían que la banda estaba "comprometida con la creación de un proyecto innovador, con el respaldo de una discográfica de grandes recursos que, creíamos entonces, iba a entusiasmarse si le presentábamos ideas novedosas. En realidad, nosotros *queríamos* vender mucho. De hecho, empezamos a hablar de la posibilidad de grabar videos. Esto fue antes de la llegada de MTV, pero yo había visto programas infantiles para televisión que dejaban muy en claro la importancia que estaban cobrando los videoclips en la cultura pop. Teníamos una idea para el video de 'Map Ref. 41°N 93°W' que, si bien hubiera sido muy caro, también podría haberse grabado con un presupuesto más reducido de haber mediado un poco de buena voluntad. EMI, sin embargo, nos dijo: 'No se puede vender música por televisión, ya lo intentamos'. Desopilante, ¿no? Sobre todo si uno tiene en cuenta que apenas un año

después apareció MTV. En retrospectiva, me parece evidente que Wire se perjudicó mucho por haberse adelantado a su época. En 1980, si hubiésemos estado en un sello dispuesto a invertir en videoclips, habríamos formado parte de la primera generación de artistas en MTV, como Talking Heads".

EMI , que se negaba a facilitar el dinero necesario para convertir a Wire en un éxito de ventas, tampoco veía con buenos ojos el prospecto de financiar sus proyectos más esotéricos. Cuando el grupo le propuso al sello crear una división parecida a la de Eno (Oscure, de Island Records), dedicada a la difusión de álbumes experimentales –que, si bien solo le interesarían a los fanáticos de la banda, tendría un costo bajísimo–, la discográfica no accedió. "El presidente de EMI fue bastante sucinto", observó Thorne. "Dijo algo como 'Los sellos discográficos no están para subvencionar el arte'. Y la verdad, nosotros habíamos olvidado que los sellos grandes tienen que obtener ganancias con cada una de sus inversiones."

El mismo aviso que anunciaba el fin de la relación entre Wire y EMI también informaba que la banda daría un recital en el Electric Ballroom de Londres, a fines de febrero de 1980. En un último acto de perversidad, en lugar de utilizar el show para difundir su música y atraer la atención de otras discográficas, Wire decidió que pondría en escena un espectáculo del absurdo similar a las actuaciones dadaístas de los cabarets de principios de siglo. Cada canción en el set –todas prác-

ticamente nuevas– iba acompañada de una representación delirante. Al tocar "Everything's Going to Be Nice", por ejemplo, dos hombres atados a un jet inflable eran arrastrados por una mujer a lo largo del escenario. Newman cantó "We Meet Under Tables" vestido con un velo negro que le llegaba hasta las rodillas. Lewis gruñó la letra de "Eels Sang Lino" acompañado de un ganso iluminado. Durante "Piano Tuner (Keep Strumming Those Guitars)", alguien atacaba con saña un horno a gas; mientras que en "Zegk Hoqp" doce personas con diarios en la cabeza tocaban instrumentos de percusión. El público, formado en gran parte de aficionados que todavía querían escuchar canciones punk al estilo de "12XU" y "Dot Dash" de *Pink Flag*, se dividió entre quienes quedaron perplejos y quienes empezaron a tirar botellas al escenario. Fue el último concierto de Wire durante cinco años. Si bien la banda no se separó oficialmente, sus integrantes se dispersaron. Newman siguió explorando la faceta más melódica del grupo en una serie de álbumes como solista, mientras que Lewis y Gilbert editaron innumerables discos experimentales bajo los nombres Dome, Cupol y Gilbert/Lewis, componiendo música abstracta que en muchos casos se asemejaba a la que Eno estaba estrenando por la misma época en sus álbumes ambientales para el sello EG.

Algunos fanáticos del postpunk consideran que Mission of Burma es el equivalente norteamericano de Wire. Ambos grupos compartían el mismo gusto por la experimentación metódica y aséptica a la hora de componer las estructuras y texturas sonoras de sus canciones, sentían la misma fascinación por los juegos formales y cultivaban el arte de manipular las expectativas de los oyentes. A diferencia de Wire o Talking Heads, sin embargo, Mission of Burma no estaba integrada por estudiantes de bellas artes, aunque era evidente que se trataba de una banda muy artística (algo fácil de apreciar en temas como "Max Ernst" o "This Is Not a Photograph", claramente inspirado en Magritte). Su enfoque conceptualista provenía de otro tipo de formación académica: el conservatorio de música clásica.

A mediados de los años setenta, el guitarrista y cantante Roger Miller empezó una licenciatura en composición musical en el California Institute of Arts –"tenía que componer piezas para piano y tríos de percusión muy complejas", explicó–, que abandonó al poco tiempo porque, en sus palabras, "la academia no era lo mío". A principios de 1978, Miller se mudó a Boston con la idea de experimentar combinando loops y grabaciones de piano. Sin embargo, terminó uniéndose a un grupo new wave llamado Moving Parts, donde conoció a Clint Conley, el bajista. Ambos

se llevaban tan bien que se separaron del grupo en 1979 para iniciar un proyecto propio y tocar música más agresiva. Con ese objetivo en mente, contrataron al baterista Peter Prescott, ex integrante de la banda de art rock The Molls –cuyo instrumento principal era... ¡un fagot!–, y formaron Mission of Burma.

Cuando estalló la revolución punk, Miller quedó "muy impresionado con esos chicos que apenas podían tocar la guitarra. Aunque era capaz de interpretar piezas muy complicadas de Schoenberg, me parecía que bandas como Sex Pistols iban mucho más allá de la mera complejidad". Sin embargo, en Mission of Burma la música no tardó en volverse compleja también. "Me parece que en realidad somos secretamente una banda de rock progresivo que de casualidad surgió durante la era del punk", dijo entre risas Conley. "Del punk nos interesan la velocidad y el volumen, pero al mismo tiempo a Roger y a mí nos atraía mucho la composición." A medida que el ruido y la potencia del punk fueron transformándose en las diversas y extrañas combinaciones de minimalismo y sofisticación del postpunk –Wire, Gang of Four, la escena no wave, Pere Ubu: todos artistas muy admirados por los integrantes de Mission of

Burma–, la formación académica de Miller de repente cobró mucha relevancia. El resultado fue "música vanguardista para hacer pogo", como dijo memorablemente un crítico. Cuando tocaba en vivo, la banda era pura *agresividad* artística, un huracán de ferocidad desapasionada que arrasaba con todo a un volumen ensordecedor.

Mientras que Conley componía y cantaba las canciones más melódicas y pegadizas como "Academy Fight Song" (el primer single del grupo) y "That's When I Reach for My Revolver", los temas de Miller parecían himnos descuartizados. Y, si bien el ruido absoluto de sus conciertos parecía indicar que se trataba de una banda de rock convencional, la estructura de las canciones en general neutralizaba los impulsos más característicos del rock. Esta combinación de lo visceral y lo intelectual explica que muchos consideraran a Mission of Burma "un gusto adquirido", como señaló Conley en una entrevista. "Siempre nos dijeron lo mismo, desde el principio: que cuando nos escuchan por primera vez en vivo, es imposible entendernos. Después de oír por mí mismo las grabaciones de nuestros recitales, entiendo lo que quieren decir. A veces parece puro ruido, es una experiencia dolorosa. Como ir al dentista, digamos". Miller afirmó que una vez tocaron en Danceteria, en Nueva York, y "había cuatrocientas personas en el lugar, pero cuando empezamos la tercera canción

¡apenas quedaban seis!". Conley agregó: "¡Siempre sentí que los interrumpíamos! La gente estaba bailando canciones de moda de bandas inglesas, después aparecíamos nosotros, hacíamos un ruido infernal y, cuando por fin terminábamos, todo el mundo podía volver a divertirse".

Luego de tocar como un power trío durante un breve período, Mission of Burma agregó a su formación un cuarto integrante, un músico al estilo de Eno llamado Martin Swope que aumentó el aura artística del grupo considerablemente. Su función no era oficiar como productor, sin embargo, sino hacer más o menos lo mismo que Brian Eno en la primera etapa de Roxy Music. Es decir, Swope aportaba trucos de grabación y una enorme cantidad de efectos sonoros, tanto en el estudio como durante los recitales. No obstante, nunca aparecía en el escenario con el resto de la banda, sino que trabajaba en la consola de mezclas de cada local. "Lo que hacía Martin", explicó Prescott, "era grabar lo que tocábamos en vivo, modificarlo y volver a pasarlo por los parlantes, como si fuera otro instrumento nuevo. Era imposible predecir el resultado, por eso era tan divertido". El público oía sonidos extraños en medio del ruido usual del grupo y no podía identificar cuál de los tres integrantes era el que los producía. Pero había otras rarezas sonoras, más que nada debidas al volumen excesivo de la banda y a las afinaciones poco convencionales de las guitarras de Miller y Conley. "Entre la manera de tocar el bajo de Clint, la fuerza con la que Pete golpeaba los platillos y mis armónicos, se creaban una infinidad de melodías nuevas en cada recital", observó Miller.

En su libro *Rock and the Pop Narcotic* (un clásico del género), Joe Carducci afirma que, en su opinión, "Mission of Burma nunca fue una banda realmente contemporánea", sino que, debajo de toda la parafernalia postpunk, el grupo representaba un resurgimiento de la música psicodélica. Efectivamente, a fines de los sesenta, Miller, en ese entonces apenas un adolescente, había integrado junto con su hermano Sproton Layer, una banda muy influenciada por el Pink Floyd de Syd Barrett, mientras que en los setenta había incursionado en el free jazz y tocado la batería en el grupo postpsicodélico experimental Destroy All Monsters. La conjunción de esas influencias del freak rock y la sensibilidad postpunk explica la conflictiva experiencia que brinda la música de Mission of Burma. Por un lado, sus oleadas de ruido invitan al oyente a descontrolarse; pero al mismo tiempo, lo frenan con grandes dosis de rigurosa tensión sonora, al estilo de Wire o Gang of Four.

El EP de seis canciones *Signals, Calls and Marches*, editado en 1981, no logró reflejar la adrenalina y la furia que Mission of Burma desataba en sus conciertos. Debido en gran parte a su producción típicamente postpunk (con un sonido muy limpio y seco), el EP resultó ser "demasiado árido, un pálido reflejo de la energía que ponemos cuando tocamos en vivo", según Conley. La tapa del disco también padeció de los lugares comunes del postpunk. En un principio, se suponía que la funda estaría hecha de cartón corrugado –símbolo absoluto del minimalismo–, pero por razones técnicas terminaron usando la *foto* de un cartón corrugado, lo que lo hacía incluso más conceptual. Por otro lado, *todas* las palabras de las letras de las canciones estaban impresas en orden alfabético.

No obstante, Mission of Burma compensó todos los defectos de *Signals, Calls and Marches* con su primer álbum, *Vs.*, grabado en vivo en el estudio. "Tocábamos unos cinco sets de, digamos, cinco canciones seguidas, una y otra vez, y después dejábamos las mejores tomas", explicó Miller. De esta manera lograron reflejar el imponente y caótico sonido de la banda en sus recitales. Sin embargo, a pesar de que el álbum obtuvo una gran aceptación entre los críticos, Mission of Burma

no conseguía ampliar su público. Si bien su exuberante ruido era revolucionario, ni el look ni el sonido de la banda encajaban dentro de la escena neopsicodélica. La producción de sus primeros singles era lo suficientemente accesible como para difundirlos a través de las emisoras de radio universitarias; *Vs.*, en cambio, contenía música demasiado abrasiva. En 1983, el grupo decidió separarse, especialmente debido a los problemas auditivos de Miller, pero también porque todos los integrantes sentían que sus esfuerzos no habían dado los frutos que esperaban. De cualquier modo, durante sus pocos años en actividad, la banda amasó una cantidad pequeña pero devota de fanáticos intelectuales postpunk. Ese culto continuó creciendo después de la separación del grupo hasta que, veinte años después, Mission of Burma volvió a juntarse y emprendió varias giras en las que tocó para miles de personas, disfrutando de un recibimiento mucho mayor al que habían conocido durante su primera encarnación. El resultado de esa experiencia fue un nuevo álbum de estudio, *ONoffON*, editado en 2004. Más o menos al mismo tiempo, Wire (que ya se había reunido en 1985 para grabar una serie de discos pop) volvió a juntarse y editó *Read and Burn* en 2002. El sonido de este EP, muy cercano en estilo a *Pink Flag*, hizo gala de una furia y potencia inusitadas, al lado de las cuales la mayoría de las bandas neopunk, con músicos treinta años más jóvenes que los miembros de Wire, parecían insignificantes.

CAPÍTULO 11

ESTÉTICA DEL DESORDEN: LA VANGUARDIA LONDINENSE

Uno entra al cuarto y de inmediato se lleva por delante la máquina de escribir que acecha en la mugrienta alfombra marrón en el suelo. Una montaña de libros mantiene un precario equilibrio encima de la máquina; a su lado hay una taza de café llena hasta la mitad, cubierta de una fina capa de moho gris. Enormes pilas de panfletos, diarios y libros de texto ocupan todas las superficies a la vista –el televisor, la repisa e incluso la estufa a gas–, mientras que los anaqueles parecen a punto de colapsar. En la pared sobre la chimenea, apenas visible entre el caos que forman los afiches, volantes de recitales y folletos políticos, hay un disco de vinilo de siete pulgadas y el emblema de la Unión Soviética enmarcado, con una bolsita de té usada que cuelga irreverentemente de la hoz. Y también hay... Un momento. *¡Dios mío!* ¿De dónde sale ese olor espantoso?

En la portada del EP que Scritti Politti editó en 1979, *4 A Sides*, puede verse la fotografía del living del sórdido departamento que usurpaba la banda en Camden, al norte de Londres. Es una imagen que retrata fielmente un estilo de vida particular, que consistía en interminables conversaciones teóricas (potenciadas por el uso de anfetaminas), debates fervientes sobre la capacidad de subversión y los peligros contrarrevolucionarios implícitos en la música popular, y salidas ocasionales a fiestas reggae y conciertos postpunk que se organizaban en el Cryptic One Club. El hogar y la base de operaciones del grupo,

ubicado en el número 1 de Carol Street, era el lugar donde se llevaba a cabo un rarísimo experimento de rock. La banda se veía a sí misma como una agrupación anónima que no solo abarcaba a sus tres integrantes principales, sino también a aquellos que, si bien no eran músicos y solo participaban "con puro palabrerío", hacían un aporte que se consideraba vital. El núcleo del grupo estaba formado por el cantante y guitarrista Green, el baterista Tom Morley y el bajista Nial Jinks; pero en total, los miembros, que periódicamente se juntaban en reuniones formales, podían llegar a ser unos veinte. "La idea es que las decisiones importantes sobre lo que hace la banda no solo las tomen quienes se encargan de tocar los instrumentos en ese momento", dijo Green en una entrevista publicada en un fanzine. Scritti Politti no era la primera banda comunitaria de la historia del rock (otros ejemplos incluyen a Jefferson Airplane, Faust, Amon Düül y el grupo anarco-punk británico Crass); no obstante, el concepto de una banda en la que la mayoría de los integrantes no fueran músicos era único.

Cuando Green (que en aquel entonces todavía usaba su apellido, Gartside) tenía quince años, él y su compañero de escuela Nial Jinks trataron de fundar en Gales una rama local de la Liga de la Juventud Comunista. Unos años después, Green estudió arte en el Politécnico de Leeds, en una época en la que los enfoques conceptualistas estaban en boga. Sin embargo, se trataba de un conceptualismo mucho menos lúdico y metódico que el que había formado la sensibilidad de los integrantes de Wire y Talking Heads. Al igual que sus vecinos y contemporáneos de Leeds, Gang of Four y The Mekons, Green recibió el influjo de Art and Language y su sensibilidad hípercrítica, y no tardó en llegar a la conclusión de que el art punk post-Eno era "formalista", una corriente decadente y vacía de todo compromiso. En otras palabras, arte por el arte. Scritti Politti, en cambio, tenía motivos *políticos* para alterar las estructures musicales convencionales. Su intención era crear una nueva conciencia revolucionaria a través de la radicalización de la forma y del contenido subversivo de sus letras.

Poco después de empezar a cursar en el Politécnico, Green dejó de pintar para dedicarse exclusivamente a la escritura. Ese era el siguiente paso en su plan conceptualista: retener la teoría y descartar la práctica artística real, ya que se suponía que antes de crear nada, uno debía averiguar con exactitud cuáles eran las creaciones "válidas". Al principio, Green se había sentido atraído por el

Politécnico de Leeds debido al espíritu de libertad que irradiaba y sus vínculos con el arte performático; al poco tiempo, sin embargo, empezó a considerarlo una institución de excesiva vanidad y enorme irresponsabilidad teórica. En un gesto provocador, Green estableció una suerte de programa de estudios paralelo dentro del departamento de artes, con una serie de charlas muy populares que incluía la participación de miembros de Art and Language. "Lo que hacía era animar a toda esa gente a que viniera y básicamente dijera que lo que se estudiaba en nuestra facultad era una mierda y una pérdida de tiempo", explicó Green entre risas.

Ese tipo de metatextualidad combativa era uno de los aspectos más importantes del proyecto de Scritti Politti. Para la banda, la teoría representaba una herramienta crucial a la hora de enfrentar los dilemas de lo que vendría "después del punk". ¿Cuáles eran "las maneras de seguir adelante" (la expresión era de Green) correctas y cuáles eran las equivocadas? Era ahí donde cobraban relevancia los miembros del grupo que no tocaban música y que se fueron sumando a la formación desde que los integrantes principales se mudaron a Londres. Su rol consistía en encarnar una suerte de simposio teórico perpetuo que sometiera el "discurso del rock" a un escrutinio riguroso e incansable, cuestionando todos sus preceptos y convenciones establecidas.

Green y Jinks eran fanáticos de la música inglesa tradicional e incluso habían intentado tocar por un breve lapso de tiempo "gigas y reels", según reveló el cantante; pero después de la gran revelación –"como la de San Pablo en Damasco"– que significó ver a Sex Pistols y el resto de las bandas del Anarchy Tour en Leeds, en 1977, Green convenció a Jinks de cambiar su violín por un bajo eléctrico y a su amigo Tom Morley de gastar el resto de su beca estudiantil para comprar una batería. No obstante, si bien fueron grupos como The Clash los que motivaron la formación de Scritti Politti, Green y sus socios pronto se sintieron desilusionados con lo que, para ellos, fue el fracaso de la primera ola de bandas punk. De hecho, en el primer single del grupo, "Skank Bloc Bologna", hay una breve y sardónica alusión a The Clash y la manera en que se referían a sí mismos como "Los siete magníficos". Green comentó en un fanzine que había leído una entrevista a los miembros de The Clash en la que decían sentirse como los héroes de aquel famoso western: "un grupo de forajidos que van de pueblo en pueblo para poner las cosas en su lugar". La última estrofa de "Skank Bloc Bologna", explicó Green, atacaba esa "visión ridícula y romántica" según la cual

las bandas de rock estarían formadas por "pistoleros y machos alfa, los Robin Hood de hoy en día". El sonido del tema estaba muy lejos de la agresividad guerrillera del álbum que The Clash también editó a mediados de 1978, *Give 'Em Enough Rope*. El ritmo tranquilo, reggae, del bajo y la batería, junto con la plañidera guitarra de Green (más cerca del folk rock que del punk), no evocaban una atmósfera militar, sino melancólica.

Por otro lado, el enigmático título de la canción, "Skank Bloc Bologna" contiene varias alusiones: primero, el término "Skank" hace referencia a la típica danza ska y al dub reggae que escuchaba la banda a toda hora en su pequeño departamento ocupado; y "Bloc" alude a un concepto de uno de los teóricos neomarxistas favoritos del grupo, Gramsci: la noción de "bloque histórico", una alianza entre clases oprimidas que se unen para derrocar el orden existente y desestabilizar la opinión dominante y el "sentido común" que dicta qué es natural, qué es necesario e incluso qué es posible. Para Gramsci, la revolución implicaba la creación de una nueva *realidad*.

La palabra "Bologna" [Bolonia], sin embargo, ya es otra historia. Se suele decir que, en Italia, 1968 nunca terminó. A diferencia de lo que ocurrió en otros países, la inquietud política que signó ese año no se disipó, sino que fue manifestándose esporádicamente a lo largo de la década del setenta, con huelgas salvajes y múltiples casos de sabotaje industrial. Los estudiantes tomaron las universidades, los okupas invadieron distintos edificios, y una tribu anarco-surrealista llamada los Indios Metropolitanos organizó grandes saqueos a las tiendas de artículos de lujo. Toda esta actividad subversiva apuntaba tanto contra la izquierda política establecida (en su momento de mayor auge, el Partido Comunista italiano controlaba muchas de las ciudades más importantes del norte, donde se concentraba el sector industrial) como contra los partidos conservadores. A principios de 1977, el Partido Comunista de Bolonia se vio abrumado cuando una coalición de autonomistas y militantes de la contracultura tomó la ciudad. Este "bloque" de okupas, feministas, gays, estudiantes, trabajadores que no adherían a ningún sindicato y personas en condiciones de subempleo desarrollaron una forma ad hoc de política post-política. Con una organización propia y cierto aire carnavalesco, *il Movimento* –como se lo denominó– no solo apuntaba a tomar el poder, sino a destruirlo por completo, dejando a todos (y a nadie) a cargo de la urbe. Los levantamientos de Bolonia de 1977 representaban una revuelta cultural y política que, para muchos, con-

stituía un equivalente italiano del punk. No obstante, el alcalde declaró que los insurgentes eran bohemios nihilistas y enemigos del verdadero proletariado, y después de varias semanas trajo carros blindados para aplastar la toma de una vez por todas.

El título "Skank Bloc Bologna", entonces, parece postular a Scritti Politti como una célula *autónoma*, el germen de un futuro *Movimento Inglesi.* Sin embargo, la emoción que transmite el tema es una tristeza absoluta. La letra habla de una chica que deambula sin rumbo, el producto patético y sin esperanzas de un sistema educativo precario, a quien incluso le han atrofiado la imaginación y robado la posibilidad de ver que las cosas podrían cambiarse. Aquí Green suena como si estuviera luchando contra su propio desaliento. En los somnolientos barrios de Londres, la revolución es casi inconcebible. Aun así, hay algo que la chica no sabe: "Something in Italy/ Is keeping us all alive" [Algo en Italia/ Nos mantiene a todos vivos]. Un poco más cerca, están los "seis magníficos" (la cantidad de integrantes de Scritti Politti en aquel entonces); a espaldas del mundo, ellos siguen planeando y soñando un futuro distinto: "They're working on a notion and they're working on a hope/ An Euro vision and a skanking scope" [Están tratando de desarrollar una teoría y están tratando de crear una esperanza/ Una visión europea, con la amplitud del skank].

Inspirándose en The Desperate Bicycles, el grupo recaudó el dinero suficiente para grabar esta canción y dos lados B, y finalmente, con algo de ayuda económica de parte de Rough Trade, editó todo en su propio sello, St. Pancreas. Cabe notar que, en la funda fotocopiada del disco, Green y compañía lograron superar incluso a The Desperate Bicycles en términos de desmitificación postpunk: allí figuraban, con lujo de detalles, los costos de la grabación, producción, impresión y edición del single, al igual que varios números de teléfono de empresas que ofrecían esos servicios. "Skank Bloc Bologna" se editó a mediados de 1978 y rápidamente agotó su primera tirada de dos mil quinientas unidades, en parte gracias al apoyo de John Peel, de Radio One. Con el tiempo, el single superaría las quince mil unidades vendidas. La belleza desprolija de la melodía y la melancolía patente en la voz de Green (que le debía mucho al "soul inglés" de Robert Wyatt), junto con el factor de intriga que aportaba la letra y el enigmático título de la canción, conquistaron al público. Incluso el nombre de la banda, una deformación del título de una de las obras de Gramsci, resaltaba por su eufonía y misterio, reflejando a la perfección las mejores cualidades del

tema. También se sumaba el hecho de que los integrantes del grupo ostentaban un look impactante. Tom, el baterista, tenía rastas rubias (que en esa época eran toda una rareza), mientras que Green era la encarnación misma del glamour intelectual: delgado, frágil, carilindo, iba a todos lados con un sweater demasiado grande para su cuerpo y los ojos claros maquillados.

Scritti Politti dio su primer recital el 18 de noviembre de 1978, en el Acklam Hall de Landbroke Grove, junto con pragVEC y dos bandas de Rough Trade, Cabaret Voltaire y The Red Crayola. Green, quien era, como mínimo, hipersensible, sufría de pánico escénico. Sue Gogan, cantante de pragVEC, dijo: "Se puso histérico y hubo que calmarlo adulándolo y dándole ánimo de mil maneras distintas, hasta que lo convencieron de subir al escenario. Tocaron durante quince minutos. Estuvieron increíbles". El set era cortísimo porque la banda apenas tenía cuatro canciones. A pesar de que Green anunció que la actuación sería apenas "un ensayo en vivo", la recepción fue fenomenal, y el público incluso pidió que tocaran todos los temas de nuevo. Antes de que terminara la noche, al grupo le habían ofrecido ser telonero en dos giras distintas.

"Mark E. Smith dijo que Scritti Politti tenía la mejor sección rítmica del país", señaló Geoff Travis, de Rough Trade, quien editó el EP *4 A Sides*. Sus recitales eran enérgicos y caóticos, y la banda improvisaba temas enteros, costumbre que a Green le parecía agotadora, pero que mantenía por considerarla parte de su compromiso ideológico contra las tradiciones obsoletas del rock. A la turbulencia y cacofonía generales (navajas frotadas contra las cuerdas del bajo, infinitas capas de eco en el micrófono del cantante y de reverb en los tom-toms de batería), había que agregarle la participación esporádica de hasta doce de los integrantes extra del grupo sobre el escenario, donde colaboraban musical o simbólicamente.

El periodista Ian Penman también se sumó varias veces a los conciertos, en los que tocaba el saxofón de una manera "no convencional". "O a veces me subía al escenario y, bueno, *rapeaba*, o al menos así supongo que lo describiría uno hoy en día", comentó. "Tomaba un texto de Lenin, lo cortaba en pedazos y lo mezclaba con 'Bafflin' Smoke Signals' de Lee Perry. Hay que dejar algo muy en claro: consumíamos *muchas* anfetaminas en aquel entonces." Penman, un miembro del "raro conglomerado" de Scritti Politti, a menudo pasaba mucho tiempo en el departamento del grupo, donde componía comunicados de prensa o participaba en alguna de las entrevistas que le hacían a la banda. También

actuaba como una suerte de quinta columna, infiltrando jerga y frases del grupo en sus reseñas para *NME*. Según afirmó, fue una época de infinitas lecturas, intercambio de libros y actividad intelectual, potenciada por el uso de drogas. "Hacía reseñas en masa de una cantidad increíble de discos, iba a mil recitales y después me pasaba días enteros debatiendo con los demás." La banda de sonido de esa actividad frenética estaba constituida por el dub, Robert Wyatt, la cantante de jazz vanguardista Annette Peacock y artistas de folk británico como Martin Carthy o The Albion Band. Cualquier cosa, menos rock convencional.

Dejando atrás a The Desperate Bicycles, Scritti Politti se convirtió en el grupo más icónico del movimiento *do it yourself*, un ejemplo para seguir en términos teóricos y prácticos, creadores de un estilo musical intencionalmente fragmentario o desparejo, que Green bautizó como "messthetics" [estética del desorden] en una canción-manifiesto del mismo nombre. Durante una entrevista con el fanzine *After Hours*, el cantante también alabó lo que consideraba una nueva camada de "grupos abrasivos y desmañados" como The Raincoats: "Nos gusta mucho su entusiasmo, sus errores, su manera de parar y volver a empezar. Es un sonido que avanza a fuerza de tropezarse".

Las entrevistas de los comienzos de Scritti Politti retrataban enigmáticamente a la banda casi como una organización clandestina, que se mantenía en la periferia de la escena musical local y exploraba una suerte de espacio exterior de la política y el pop, sin medias tintas ni limitaciones. En temas como "Is and Ought the Western World", en el que la letra oscila verso a verso entre los detalles prosaicos de la opresión de todos los días y los contornos abstractos de la estructura política subyacente, se hacía evidente que el grupo iba más allá de los esquemáticos ejemplos de Gang of Four, del mismo modo en que antes Gang of Four había trascendido la retórica de las canciones de protesta de Tom Robinson.

Para muchos, Green se convirtió en una especie de gurú de la teoría dentro de la corriente postpunk. Su gran elocuencia y la detallada complejidad de su pensamiento llamaban la atención en una época en la que el punk se estaba fragmentando rápidamente. En el estribillo de "Messthetics", el cantante declaraba "Sabemos lo que hacemos"; con eso quería decir que la inestabilidad de la música que tocaban era voluntaria. Por otro lado, en otro sentido, los integrantes de Scritti Politti convencieron a muchos de que ellos *sí* sabían algo que el resto ni siquiera sospechaba o, por lo menos, que estaban

mucho más conscientes de los dilemas cruciales de la cultura y la escena pop que la competencia.

Una de las principales ideas con las que trabajaba el grupo era el concepto de "hegemonía" de Gramsci, un término muy amplio que abarcaba la ideología oficial del Estado, la Iglesia y otras instituciones, al igual que ese fenómeno más vago y subliminal denominado "sentido común", cuyas certezas respaldan todo sistema social. En el tema que compusieron al respecto, "Hegemony", Green afirma: "[hegemony is] the foulest creature that set upon a race" [(La hegemonía) es la criatura más espantosa que se haya abalanzado sobre una raza], y luego, cuando pronuncia las palabras "How do you *do* this?/ How can you do it to me?" [¿Cómo *haces* esto?/ ¿Cómo puedes hacerme esto a mí?], el cantante ya suena fuera de sí, como si estuviera tratando de liberarse desesperadamente del control mental que ejercen los poderes hegemónicos sobre él. En el estribillo, la banda recita con ironía el tipo de frases vulgares que en general pasan por obviedades y que dan cohesión a la hegemonía imperante: "Un salario digno para un trabajo digno", "Uno no puede cambiar la naturaleza del hombre", "Algunos nacen para liderar y otros para obedecer". Antes de que termine la canción, el grupo se burla también de los clichés que ayudan a preservar el statu quo del rock: "El rock 'n' roll llegó para quedarse", "Es bueno, pero ¿es bailable?" y "Actitud al hablar, actitud al actuar".

Scritti Politti se fue concentrando cada vez más en el lenguaje mismo como mecanismo de opresión. En la funda del tercer disco del grupo, el EP *Peel Sessions*, una página del apócrifo libro *Scritto's Republic* [La República de Scritto], postula la idea de que la lengua es una suerte de flujo conductor del poder, que permea nuestras conciencias y construye la "realidad". En "P.A.s", el último tema de *4 A Sides*, Green señala que la Italia de 1920 y la Alemania de 1933 fueron lugares y momentos en los que "el lenguaje se apagó". Con un tono dulzón, etéreo, casi melifluo, aborda el misterio que representa el apoyo popular al totalitarismo y reflexiona: "How did they all *decide*?/ What was irrational/ Is national!" [¿Cómo es que todos *decidieron*?/ Lo que era irracional/ ¡Es nacional!]. Luego se imagina que el desempleo masivo podría desencadenar la misma situación durante los años ochenta en Gran Bretaña.

Ludwig Wittgenstein, otro de los ídolos de la teoría de Green, argumentaba que todos los problemas de la humanidad surgían de nuestro encandilamiento con el lenguaje. La cuestión, entonces, era: ¿cómo podemos liberarnos de

esta prisión de la lengua cuando la única herramienta que tenemos a nuestra disposición es, precisamente, un hecho lingüístico? La tensa energía de "Bibbly-O-Tek", otra de las canciones de *4 A Sides*, parece disiparse cuando el cantante "recuerda que no hay escapatoria", aunque luego se dispone a dar pelea de todas maneras. A lo largo de todo el EP, el fervor y la alegría de la música que se crea a sí misma parecen triunfar. El tema "Doubt Beat" transmite una sensación de convicción férrea: la batería de Morley y el melódico bajo de Jinks encarnan eso que Gramsci llamaba "el optimismo de la voluntad", como bastión contra "el pesimismo del intelecto" de la letra. *Peel Sessions*, en cambio, parece documentar la decadencia de Scritti Politti. La música no para de desmoronarse en cada tema, y la preocupación del cantante es constante. "Es un disco realmente enfermizo", dijo Green años después. "Es una muestra de mi estado mental por esos días. Me da miedo. Ahora lo escucho y no puedo entenderlo."

Los excesos del estilo de vida dejado y autodestructivo del grupo –no dormir, comer poco, abusar de las anfetaminas y otros estimulantes, pasar demasiado tiempo en el turbio encierro del departamento de Carol Street (que ni siquiera tenía baño)– fueron desgastando a los integrantes poco a poco. Lo mismo pasó con el estricto régimen intelectual e ideológico que los llevaba a cuestionarlo todo las veinticuatro horas del día. Cuando, a mediados de 1979, quisieron grabar otros dos EP, el proyecto fracasó estrepitosamente, porque la banda comenzó a criticarse a sí misma y llegó a creer que nada de lo que tocaban tenía ningún valor. En sus momentos más extremos, el impulso de Scritti Politti era desafiar cada uno de los aspectos del "proceso del rock" (incluso la palabra "rock" era demasiado sospechosa: Green prefería decir "música beat"), y no estaba muy lejos de los tribunales de autocrítica maoístas, donde los miembros del partido se reprendían a sí mismos por sus tendencias contrarrevolucionarias y secretamente burguesas. "Todo se canalizaba a través de la obsesión monomaníaca de Green con aquello que consideraba *correcto*", indicó Penman. "Se pasaba la mayor parte del tiempo desdeñándolo todo, como un Papa reacio al jabón."

La mentalidad del grupo comenzó a tornarse agresiva, incluso paranoica. Un día Green proponía que desmantelaran toda la estructura capitalista basada en la competencia entre bandas ("¿Por qué los grupos de rock occidentales no pueden trabajar como los músicos de jazz, que comparten instrumentos, equipos e ideas, y se ayudan cooperando en las cosas más elementales?") y al

día siguiente, por ejemplo, decía que debían librar una batalla para "conquistar espacios", lo que significaba atacar a rivales como The Pop Group mediante el descrédito ideológico.

El ego jugaba un papel muy importante en la actitud intelectual del cantante de Scritti Politti. Un ejemplo típico de la manera espinosa en que la banda interactuaba con sus "oponentes" fue su encuentro con los simpáticos músicos de London Musicians' Collective (o LCM), dedicados a la improvisación y también radicados en Camden, cuya base de operaciones estaba a apenas unos metros de The Engineer, un pub cuyo cuarto trasero, según Steve Beresford –cofundador de LCM–, se había convertido en "el tribunal de Scritti". Una noche, después de que todos los integrantes y asociados de Scritti Politti asistieran a un recital de LCM, ambas bandas se retiraron a The Engineer, y allí se desató un acalorado cruce ideológico entre las dos facciones postpunk. Beresford recuerda que Green "denunció el imperialismo burgués de las improvisaciones del grupo y afirmó que *él*, en cambio, estaba tocando 'la música del *pueblo*'". Para Green, LCM eran representantes del "formalismo" experimental más narcisista y caprichoso.

London Musicians' Collective nació en 1975, justo antes de que estallara el punk. La idea era crear un proyecto abierto a todo el mundo que funcionara como el mucho más exclusivo y elitista Musicians Co-Op. La cultura de improvisación musical británica tenía muchas afinidades con el punk. Como se trataba de una escena muy limitada en recursos, desde principios de los setenta fue pionera en la mentalidad autonomista que luego cobraría tanta repercusión a finales de la década, y dio lugar a sellos independientes como Incubus y a revistas idiosincráticas como *Musics*. "Había una gran cantidad de ideas anarquistas dando vueltas", señaló David Toop, otro de los fundadores de LCM. Por otro lado, la noción de concebir la incompetencia como fuerza liberadora había sido difundida por Fluxus y John Cage, y adoptada por grupos como The Portsmouth Sinfonia, una orquesta en la que todo el mundo tocaba un instrumento que no dominaba y entre cuyos integrantes se encontraban, por ejemplo, Brian Eno y Steve Beresford.

LCM juntaba a músicos de un virtuosismo increíble y amateurs naif sin el menor talento para que tocaran, por ejemplo, en el Jazz Punk Bonanza, un festival que ellos mismos organizaban. "En esa época me interesaba tocar música eléctrica ruidosa, por eso me gustaba tanto el aspecto caótico del punk",

dijo Toop. Tanto a él como a Beresford les encantaba en especial el sonido primitivo y exuberante de la primera etapa de The Slits. Según Beresford, "era desopilante cómo contaban 'uno, dos, tres, cuatro' antes de empezar a tocar cada canción, no para marcar el ritmo, sino porque creían que eso era lo que se suponía que *tenían* que hacer las bandas punk, como si fuera una especie de ritual. Y Palmolive tocaba la batería de una manera increíble, parecía hablar con los palillos". De hecho, Beresford terminaría uniéndose a The Slits más adelante, para tocar "sonidos locos" en fiscornos, teclados e instrumentos de juguete durante una gira por los Estados Unidos.

En 1979, el movimiento postpunk se había ampliado tanto que empezó a incursionar en géneros que hasta entonces pertenecían a los márgenes de la música prepunk. Artistas como Viv Albertine, de The Slits, empezaron a gravitar en torno a LCM, donde todos eran bienvenidos a tocar. El lugar en el que se reunían los integrantes e invitados de LCM era un edificio que antes había pertenecido a la empresa ferroviaria British Rail, "sucio y con una acústica pésima", en palabras de Beresford. En general, no había ningún sistema de refuerzo de sonido y, según Toop, una proporción importante de los cuatro o cinco recitales semanales que organizaban "no valía la pena". Sin embargo, LCM se convirtió en un verdadero epicentro local. Su característica principal era la fluidez. Espontáneamente, surgían infinitas colaboraciones que nunca más volvían a darse, con músicos que participaban en varios grupos al mismo tiempo. Todo ese ir y venir, esa energía polimorfa, representaba un intento de deconstruir el arquetipo de la banda de rock convencional. Estos conglomerados inestables de artistas y amateurs que operaban en el límite entre la música y el ruido parecían estar a un mundo de distancia de la dulzura melódica del pop, las marcas registradas y las carreras artísticas a largo plazo. Y sin embargo, LCM superó la corriente postpunk entera cuando The Flying Lizards –un grupo de pop dadaísta en el que participaban Toop y Beresford, entre otros– logró un hit más grande que todos los de Joy Division o PiL en el Reino Unido.

A mediados de 1979, el cover que The Flying Lizards grabó de "Money (That's What I Want)" llevó el sonido clásico-vanguardista de los instrumentos "preparados" al Top 5 británico. El bombo que se oye en el single no es una batería, sino un bajo al que golpearon en el estudio con un palo para marcar el beat, y el sonido del piano, que parece tocado casi como si fuera un bajo, en

realidad fue creado arrojando objetos –juguetes de goma, un cenicero de vidrio, una guía telefónica, una grabadora de cassettes, partituras– *dentro* de un piano. La versión más famosa de la canción, escrita originalmente en colaboración con el fundador de Motown, Berry Gordy Kr., es la de los Beatles, que se editó en 1963. El cover de The Flying Lizards suena como si el cuarteto de Liverpool la hubiese grabado durante su etapa lisérgica. El solo extremadamente distorsionado de guitarra es pura anarquía, mientras que los coros evocan los cánticos tribales del Amazonas. La cantante principal, Deborah Evans, reemplaza la voz rasposa y proletaria de John Lennon por una entonación llena de desprecio aristocrático, glacial.

El cerebro del grupo era David Cunningham, a quien Toop había conocido cuando enseñaba en la Facultad de Arte de Maidstone. De hecho, Cunningham era menos un músico que un productor autodidacta, un erudito de la producción musical, que escuchaba con atención a "autores" como Joe Meek, Phil Spector y Lee Perry. Respaldado por el éxito de "Money" y sacando provecho de las circunstancias, Cunningham consiguió negociar un contrato con Virgin en el cual The Flying Lizards figuraba como una empresa de producción, y que le permitía a él trabajar con un amplio espectro de músicos. Efectivamente, en solo dos discos, llegaría a colaborar con Bruce Smith, de The Pop Group, el compositor Michael Nyman (quien había sido su mentor en Maidstone) y Robert Fripp.

El disco homónimo de The Flying Lizads, su primer álbum, era un experimento de pop absurdista, que incluía un cover de Brecht-Weil, cánticos en sánscrito, sonidos encontrados y texturas instrumentales rarísimas. El gusto de Cunningham por el uso de procesadores de señales en el estudio y efectos bizarros aumentaba el espíritu artificioso del proyecto. De cualquier manera, Cunningham no dejaba de repetir que *sí* había "una especie de elemento punk" en la banda, si por punk se entendía simplemente que uno podía "hacer lo que se le diera la gana". En realidad, su noción del punk en 1977 no provenía de The Clash, sino de This Heat, un grupo muy vanguardista cuyos intentos de fusionar extremismo sónico y político eran igual de intensos que los de The Pop Group. No es sorprendente, entonces, que Cunningham haya terminado representando a This Heat y coproduciendo su álbum debut.

Esta banda, formada unos años antes del estallido del punk, surgió del mismo entorno que King Crimson y Soft Machine. Por eso aún podían oírse

rastros de rock progresivo en su música, sobre todo la influencia vocal de Robert Wyatt. Sin embargo, su sonido deriva en mayor parte de la negatividad de finales de los años setenta y de un espíritu de extremismo experimental tomado del dub, la música concreta y el free jazz de los sesenta. El eslogan de This Heat era "Todos los procesos son posibles. Todos los canales están abiertos. Alerta las veinticuatro horas".

Convencidos de que "todo era una posible fuente de creación musical", como dijo el cantante y baterista Charles Hayward, los integrantes de This Heat acumulaban montones de "instrumentos rotos, pianos de juguete destartalados y muñecos parlantes que funcionaban a medias". Si bien Gareth Williams no era músico, su papel era crucial en la banda. "A veces, lo que Gareth hacía era tocar una sola nota en el teclado durante doce minutos, que manipulaba muy lentamente con innumerables pedales de efectos. Creaba música sorprendente, con una nota", señaló Hayward. "Era una manera de repensar lo que significaba la 'técnica'. En lugar de *andante* o *legato*, era 'enojado' o 'a los tumbos'."

El año 1977 le brindó a This Heat un contexto en el cual, de repente, su
"deseo de perpetrar la peor de las violencias contra las nociones de lo que era aceptable en la música", en palabras de Hayward, había cobrado sentido. "Existía una enorme cantidad de oportunidades en el universo punk, movimiento que, si bien no integrábamos, nos abrió muchas puertas", dijo Hayward. A través de David Cunningham, This Heat logró acceso a un estudio llamado Cold Storage, que antes había funcionado como frigorífico y que estaba ubicado en una fábrica de pasteles abandonada en el sur de Londres. Allí pudieron dar rienda suelta a sus ansias de innovar y se dedicaron a realizar intensos experimentos relacionados con la edición de cintas de grabación. Para su álbum debut homónimo, editado en 1979, This Heat armó un montaje entre varias grabaciones lo-fi en vivo y veinticuatro pistas en estéreo grabadas en otro estudio con mejores equipos, creando una mezcla desconcertante de atmósferas casi incompatibles.

Aun así, la música de This Heat no era formalista ni experimental porque sí, sino música de protesta abstracta, llena de furia y compromiso social. *Deceit*, disco que la banda editó en 1981, era un álbum casi conceptual, que trataba sobre la inminente llegada del fin del mundo. El primer tema, "Sleep", describe cómo el Sistema hunde a la gente en la más completa apatía a fuerza de grandes

dosis de consumismo y entretenimiento, "una vida encerrada en una rutina de comida". Como tantos de sus pares postpunk, This Heat quería despertar a su público para que tomara conciencia de los males que asolaban a la humanidad. Todas sus canciones, mediante contradicciones y quiebres internos, inducían un estado de alerta que podríamos describir como doloroso. "Por eso nuestra música no era ni psicodélica ni fluida, por eso era tan brusca y geométrica. No queríamos *drogar* al público con nuestros sonidos", afirmó Hayward. Asimismo, la imagen del grupo proyectaba una sobriedad decidida. La foto en la contratapa de *Deceit* muestra a los miembros de la banda –Hayward, Williams y el multiinstrumentista Charles Bullen– vestidos de saco y corbata (de segunda mano), pelo corto y prolijo, y el entrecejo fruncido.

"La música fomentaba cierto orgullo", observó Hayward. "Nuestro look estaba vinculado con la idea de tomarse las cosas en serio, para así poder combatir a todos los hijos de puta que estaban arruinando el mundo."

Deceit se editó bajo el sello Rough Trade en 1981, cuando la discográfica estaba pasando su momento de mayor prosperidad, convertida en el centro de la vanguardia postpunk londinense. Su catálogo incluía una gran proporción de las bandas más innovadoras de la ciudad –Scritti Politti, The Raincoats, This Heat, Essential Logic, The Red Crayola–, al igual que otros grandes nombres como The Young Marble Giants, Cabaret Voltaire, Swell Maps, Kleenex y muchos más. Salvo uno o dos grupos, todas las bandas antes mencionadas participaron en la seminal recopilación pensada para introducir Rough Trade en el mercado estadounidense, *Wanna Buy a Bridge?*. Muchos de los que compraron esta antología en los Estados Unidos, editada en 1980, afirmaron que había cambiado sus vidas.

Los músicos de Rough Trade a menudo colaboraban en otros proyectos del sello, una costumbre y una ética de trabajo cooperativo fomentada por Geoff Travis. Charles Hayward, por ejemplo, tocó la batería en la grabación del clásico de The Raincoats, *Odyshape*, mientras que Red Crayola, bajo el liderazgo de Mayo Thompson, se convirtió en el megagrupo del sello, con la participación de Epic Soundtracks (de Swell Maps), Lora Logic (de Essential Logic) y la bajista Gina Birch (de The Raincoats).

Birch había emigrado de Nottingham para asistir a la Facultad de Arte de Hornsey y llegó a Londres justo a tiempo para sumergirse en la "energía salvaje y sin rumbo" del punk. El disparador de The Raincoats fue haber asistido a

un concierto de The Slits. "Les tenía una envidia casi enfermiza", explicó Birch. "Pero era una envidia estimulante, del tipo que te hace decir: 'Me *encantaría* haber hecho eso'." Fue entonces cuando formó la banda junto con Ana da Silva, una poetisa portuguesa de veintisiete años (ocho más que Birch), con un doctorado en Letras y una tesis sobre Bob Dylan. Ambas terminaron reclutando a un grupo compuesto exclusivamente por chicas, con Palmolive (que se había separado de The Slits hacía poco) como baterista y Vicky Aspinall, una violinista formada académicamente que antes había integrado una organización musical feminista llamada Jam Today.

"Ser mujer significa sentirse femenina, expresarse de manera femenina y (por lo menos por ahora) reaccionar contra lo que se 'supone que debe ser' una mujer", escribió Ana da Silva en el folleto que editó Rough Trade sobre The Raincoats. "Esta contradicción crea un determinado caos en nuestras vidas y, si no queremos negar lo que realmente somos, tenemos que dejar de lado lo que se nos ha impuesto y crear nuestras propias vidas de una manera nueva. Es importante tratar, dentro de lo posible, de no jugar los juegos que continuamente nos propone la sociedad." El método que adoptaron las integrantes de la banda para vencer la presión de ser "femeninas" fue vestirse de manera ordinaria, con un abandono que en un grupo de hombres habría pasado desapercibido en aquella época. En un grupo de mujeres, en cambio, se convertía en un gesto radical, una negación magnífica de cualquier tipo de glamour. "Éramos muy tímidas, la verdad", dijo Birch. Los recitales de la banda eran menos actuaciones que "una especie de proceso, que el público se sentía agradecido de poder ver, como si en realidad lo estuviera espiando". Kurt Cobain, seguidor fanático del grupo, usó la misma metáfora en el texto que escribió para la reedición de uno de los discos de The Raincoats. Al oír su música, señaló, él se sentía "como si estuviera con el grupo en la misma casa, una casa antigua, y tuviera que quedarme muy quieto o se darían cuenta de que las estoy espiando, lo que arruinaría la experiencia, porque la clave de su música está en la privacidad de lo que tocan".

Aunque el feminismo estaba muy presente en las universidades, los institutos de arte y el movimiento okupa, la industria de la música todavía seguía en la Edad Media en lo que respecta a su conciencia de género. Los anuncios publicitarios muchas veces usaban mensajes machistas o imágenes que evocaban hechos de violación. En ese contexto, la obsesión de las bandas postpunk

con el "rigor ideológico" cobraba todo un valor moral. El tema "Off Duty Trip" de The Raincoats, por ejemplo, trataba de un escandaloso juicio por violación que había tenido lugar por entonces, en el cual el juez había sido poco severo con el acusado para no arruinar su carrera militar. Sin embargo, la mayoría de las canciones del grupo eran exploraciones más indirectas de la zona donde lo personal y lo político se superponen. Y su música, un punk desaliñado, ruidoso y con algún que otro tinte de folk, no era ni grandilocuente ni didáctico. "Practicábamos durante horas. No creo que hubiera bandas que practicaran más que nosotras, pero siempre se nos terminaba viniendo todo abajo", observó Birch. "Nos esforzábamos al máximo para tocar cosas que estaban un poco más allá de nuestro alcance." A diferencia de tantos músicos que tomaron su inspiración del punk y adoptaron el espíritu amateur del movimiento aunque en realidad eran instrumentalistas con buena técnica, The Raincoats realmente aprendieron a tocar sobre la marcha, frente al público.

Luego de la gloriosa desprolijidad de su primer álbum, *The Raincoats*, el sonido del grupo empezó a recibir el influjo de todo tipo de géneros exóticos,

desde la música tribal hasta Ornette Coleman y Miles Davis. A sus integrantes también se les dio por juntar "instrumentos raros de tiendas de segunda mano y ferias", explicó Birch, "como el balafón, un instrumento malí con resonadores de calabaza en la parte de abajo, fragmentos de madera hermosos y orificios con formas extrañas". El resultado de todos esos agregados –*Odyshape*, su segundo álbum– es un ejemplo de cómo suena el postpunk cuando se lo despoja de los elementos más característicos del rock. "Mis melodías de bajo empezaron a ampliarse y a hacerse más libres y fluidas", señaló Birch. El ritmo de los temas de The Raincoats nunca había sido muy ortodoxo. Palmolive tenía "un montón de tom-toms pequeños, así que siempre fue una cosa un poco tribal. Ella no marcaba el beat para que nosotros la siguiéramos: era algo más caótico, más simultáneo". Cuando se editó *Odyshape*, sin embargo, Palmolive ya se había separado del grupo y muchas de las canciones fueron escritas sin un baterista en mente. Las partes de percusión se agregaron luego, gracias a varios músicos invitados, como Robert Wyatt (a quien habían convencido de volver al ruedo por aquella época para grabar una serie de singles brillantes y de temática política para Rough Trade). "Only Love at Night" parecía una caja de música de gamelán, con diferentes partes que se complementaban y ensamblaban como si fueran engranajes. En esta canción, al igual que en la mayor

parte del disco, el grupo intercambió instrumentos durante las sesiones de grabación (una práctica frecuente en el postpunk, cuya intención era preservar la "frescura" de la música): Aspinall tocó el bajo; Birch, la guitarra; y Da Silva, una kalimba (una suerte de piano africano que se toca con los pulgares) de sonido brillante y melancólico. La precisión inmaculada de la percusión de Charles Hayward, agregada a la pista más adelante, juega un papel más bien decorativo, ya que es uno de los muchos pulsos paralelos del tema.

Durante todo ese período, Birch también tocaba en Red Crayola, porque se había hecho gran amiga de Mayo Thompson, coproductor del primer álbum de The Raincoats. "Para mí, las cosas que hacíamos en Red Crayola eran una extensión de lo que yo estaba haciendo en The Raincoats; es decir, tomar algo bastante normal y retorcerlo hasta obtener algo original", afirmó Birch. La primera encarnación de Red Krayola (con *K* en los Estados Unidos, porque el nombre con *C* ya era marca registrada) surgió de la misma escena psicodélica tejana que The Thirteenth Floor Elevators. Red Krayola participó del espíritu lisérgico de aquella época, pero al mismo tiempo, su filosofía iba a contrapelo del resto de los grupos de la contracultura. Esa "disidencia entre los disidentes" se volvió una actitud característica de Mayo Thompson. Thompson añadió al grupo algo de conceptualismo académico, en oposición al misticismo extremo tan en boga a fines de la década del sesenta. El segundo álbum de la banda, *Coconut Hotel*, grabado en 1967 y rechazado por el sello discográfico del grupo por "ser demasiado experimental", incluía canciones con títulos como "Vocal", "Free Guitar" y "Piano".

A comienzos de los setenta, Thompson se mudó a Nueva York. Allí terminó uniéndose a Art and Language, ya que lo atrajo su espíritu combativo –"Estaban buscando pelea, y yo siempre busco pelea"–, y grabó un álbum con ellos, *Corrected Slogans*. Luego se mudó a Inglaterra justo a tiempo para el estallido del punk, que le brindó el tipo de "acción y peligro" que tanto le gustaba. En Gran Bretaña se hizo amigo de Pere Ubu y, en 1979, invitó al grupo a que lo acompañara en la grabación de un nuevo disco de Red Crayola, *Soldier-Talk*. Mientras tanto, Thompson se estaba volviendo una figura cada vez más importante dentro de Rough Trade, donde produjo o coprodujo (con Geoff Travis) a muchas de las mejores bandas postpunks de la época, además de asumir el rol de vocero del sello. De hecho, en cierto sentido, también se convirtió en el "ideólogo principal" de la discográfica, lo que muchas

veces lo hizo entrar en conflicto con Green, otro de los gurús de la teoría en el círculo de Rough Trade. A diferencia del sufrido cantante de Scritti Politti, no obstante, Thompson veía muchas veces con humor las ironías grotescas del sistema capitalista. Al hablar de su pasión por las estructuras musicales "rotas", observó: "No es mi culpa que el mundo esté tan fragmentado; lo único que hice fue darme cuenta de que esa era la realidad". En 1981, Rough Trade editó *Kangaroo?*, de Red Crayola, con letras de Art and Language sobre distintas "monstruosidades" generadas por las contradicciones internas de la cultura burguesa.

Al mismo tiempo que reflotaba Red Crayola, Thompson empezó a tocar la guitarra en Pere Ubu (banda que, para entonces, ya había abandonado los sellos discográficos más importantes y firmado contrato con Rough Trade). Algunos críticos culparon a Thompson por la dirección musical anti-rock de Pere Ubu durante este período, pero lo cierto es que el grupo ya había decidido seguir ese camino desde hacía tiempo. Debido a su filiación con los Testigos de Jehová, David Thomas de repente llegó a la conclusión de que el rock 'n' roll era música herética y despertaba pasiones egoístas. En *The Art of Walking*, el primer álbum que la banda editó con Rough Trade, en 1980, Pere Ubu ya había descartado no solo los riffs pesados, sino todo lo que tuviera que ver con la sordidez, la decadencia y cualquier otro resabio "industrial", y los había reemplazado por imágenes bucólicas, antropomorfismo ecológico y canciones sobre peces y dinosaurios. "The birds are saying what I want to say" [Los pájaros están diciendo lo que quiero decir], cantaba con emoción Thomas en uno de los temas, mientras que en "Go" recomendaba prestar atención a "las pequeñas cosas que dan placer".

A pesar de este cambio desconcertante, Pere Ubu era una de las bandas más importantes del catálogo del sello, aunque el grupo más exitoso de Rough Trade, en términos de crítica y ventas, era sin duda Young Marble Giants, un trío de Gales que, al igual que Pere Ubu, se dedicaba a tocar una especie de pastoralismo postrock, aunque de mucha mejor calidad. El primer (y único) álbum de la banda, *Colossal Youth*, se convirtió en uno de los discos más vendidos de Rough Trade durante la época postpunk. La música de Young Marble Giants evocaba una quietud y una tranquilidad que parecían absolutamente novedosas en 1980. Su sonido, pensado por el fundador y compositor principal de la banda, Stuart Moxham, como una protesta contra el punk, estaba

inspirado en partes iguales por las texturas suaves y ligeras de ciertos artistas de música clásica y ambiental, y los órganos que sonaban en las ferias y las viejas salas de cine, como los Wurlitzers. Moxham desarrolló un estilo seco, entrecortado y mitigado, usando una Rickenbacker muy aguda y una técnica para enmudecer las cuerdas (sobre las que apoyaba la mano con la que rasgueaba para disminuir las vibraciones). El resultado era un estilo muy peculiar, a medio camino entre los riffs metálicos y el trémolo de Duane Eddy y la prolijidad de la guitarra rítmica de Steve Cropper. El bajo de su hermano Phil –agudo, melódico, muchas veces fácil de confundir con una guitarra– también proyectaba una presencia extraña, notable. Para Moxham, ambos instrumentos se entrelazaban "como si fuera un tejido", una metáfora sorprendentemente poco masculina que logra sintetizar la belleza y el calmo extremismo de la música del grupo. Los beats, generados en una caja de ritmos rudimentaria, eran reproducidos a su vez en una grabadora de cassettes monofónica de pésima calidad. A veces, la paleta de sonidos de las canciones incluía teclados y ruidos rarísimos, muy sutiles, creados mediante señales moduladas en anillo o con dispositivos armados por el primo de los hermanos
Moxham, experto en tecnología.

Sin embargo, lo que separaba a Young Marble Giants del resto era la manera de cantar íntima, casi hablada de Alison Statton. Alison era la novia de Phil, y Stuart nunca quiso que se uniera a la banda. De hecho, cuando los lectores de *NME* la votaron como la octava mejor cantante de 1980, Stuart objetó: "¡Pero si ella no es cantante! Es una persona que canta, que es distinto. Alison parece cantar como si estuviera esperando el autobús o algo así. Una cantante de verdad tiene más control sobre la voz". Sin querer, Stuart había descrito por qué Alison era perfecta para la banda: tenía el atractivo de lo común, de lo corriente, y una voz seductoramente pálida. Por otro lado, su imagen –vestidos estampados, zapatillas blancas, soquetes– también complementaba el aire de inocencia rural del grupo.

Young Marble Giants parecía música hecha por y para personas introvertidas. Moxham explicó que habían intentado crear un sonido "que se asemejara al que produce la radio cuando uno sintoniza el punto medio entre dos emisoras y la escucha bajo las sábanas a las cuatro de la mañana [...], con esos sonidos geniales de onda corta, fragmentarios y parcialmente modulados". Sin saberlo, muchos habían estado esperando una banda que ofreciera ese tipo de

sutileza o insidia bien disimulada. Rough Trade prácticamente adoptó a los integrantes de Young Marble Giants como si fueran miembros de su "familia". Moxham ha dicho que Geoff Travis fue casi un padre para él y que The Raincoats eran "como esas tías con mucho carácter y personalidad, que te protegen y aconsejan. Por un lado, eran feministas decididas, de una especie que nosotros no conocíamos hasta entonces (por ejemplo, no se depilaban las piernas) y que nos intimidaba. Pero siempre fueron muy buenas con nosotros". La actitud anti-rock de Young Marble Giants (a menudo llevaban su perro a los recitales) encajaba a la perfección con el estilo del sello.

Lamentablemente, la banda terminó separándose debido a conflictos internos apenas diez meses después de editar *Colossal Youth*, en marzo de 1980. En ese lapso, también grabaron y sacaron a la venta un EP, *Final Day*, cuya canción homónima probablemente sea la mejor del grupo, además de la más conocida, gracias a la difusión que le dio el programa de John Peel en Radio One. "Ese tema salió en un solo intento, ya terminado", comentó Moxham. "Tardamos tanto en componerlo como se tarda en escucharlo". Según Moxham,

la nota aguda que se puede oír durante toda la canción representa el "miedo de fondo" que implica vivir con la posibilidad constante de una guerra nuclear; para crearla, atascó un fósforo en una de las teclas del órgano. No obstante, lo más aterrador de "Final Day" es su brevedad (apenas un minuto y medio) y el tono fatalista de Statton al cantar: "When the light goes out on the final day/ We will all be gone having had our say" [Cuando la luz se apague en el día final/ Todos nos habremos ido, habiendo dicho lo que teníamos para decir].

A principios de los setenta, John Peel era el único DJ hippie de la BBC, y solía pasar una gran cantidad de temas que abarcaban géneros como el folk rock, el rock progresivo, el reggae y canciones raras o de culto. Aun así, no tardó en adoptar el punk cuando este hizo su aparición en la escena cultural inglesa, y en 1979, ya se había convertido en una figura importantísima de la cultura independiente postpunk. "Si sabías que una de tus bandas favoritas iba a tocar en el show de Peel, era igual de importante escucharlo que ir a uno de sus recitales", dijo Tony Fletcher, de la revista *Jamming*. "Y si por alguna razón tenías que salir, le decías a algún amigo que te lo grabara." Los temas que Peel descubría a veces terminaban apareciendo en los programas de otros de los DJ de Radio One, y como resultado, muchas canciones se convirtieron en hits en Gran Bretaña a pesar de no ser lo que uno acostumbraba oír en el mainstream.

Por ejemplo, la artista neoyorquina Laurie Anderson, conocida por su arte performático, llegó al puesto número dos de los rankings a fines de 1981 con "O Superman", un tema tétrico de ocho minutos basado principalmente en una grabación distorsionada de su voz, y Pigbag –banda en la que tocaba Simon Underwood, ex integrante de The Pop Group– alcanzó el puesto número tres a mediados de 1982 con el single "Papa's Got a Brand New Pigbag".

El apoyo que Peel ofrecía a los artistas marginales y rebeldes era todavía más importante en aquel entonces de lo que puede parecer hoy a simple vista, ya que, antes de que se desregularizara la difusión radial en el Reino Unido, Radio One prácticamente monopolizaba el mercado local de música pop. Sin embargo, irónicamente, la centralización nacional de la radio británica creó la posibilidad de descentralizar la cultura de una manera muy eficaz: Peel recibía discos raros de todos los rincones del país, editados de manera independiente, y no solo los escuchaba y seleccionaba con mucho cuidado, sino que, además, al ser un ferviente defensor del regionalismo, le daba preferencia a los grupos radicados en las provincias. Si a él le gustaba el single que uno le enviaba, inmediatamente lo difundía a nivel nacional. "Muchas veces llegaban grabaciones de chicos insolentes que tocaban en pueblos perdidos de Lincolnshire, lugares que uno solo podía ubicar con la ayuda de un mapa", explicó Peel un par de años antes de su muerte. "Y a mí me encanta el optimismo del amateur. Es mi debilidad. Otra cosa que me gustaba mucho era que una gran cantidad de esas bandas no tenían la menor ambición. En general, lo único que querían era que pasáramos el single que habían grabado o tocar en nuestro programa." A veces las sesiones que se grababan especialmente en la BBC para el show de Peel se terminaban editando como singles, como pasó con Scritti Politti y su EP *Peel Sessions*. También fue el caso de The Prefects, un grupo cacofónico e irreverente, oriundo de Birmingham, cuyo tema más masivo, "Going Through the Motions", se burlaba de las bandas de rock profesionales, y que, además, había editado canciones experimentales como "Bristol Roads Leads to Dachau" (una canción de doce minutos) y un cover de ocho segundos de "Bohemian Rhapsody" de Queen.

Las "bandas de John Peel", prácticamente, se volvieron un género de música propio entre 1979 y 1981. Había todo tipo de excéntricos con grabadoras multipistas que enviaban singles editados en sus cuartos y, si a Peel le gustaban, usualmente disfrutaban de un breve período de gloria en la radio nacional.

Un ejemplo clásico es "There Goes Concorde Again" de (And The) Native Hipsters. Nacido como un proyecto de dos graduados de la Facultad de Arte de Wimbledon, William Wilding y Nanette Greenblatt, este tema de 1980 combinaba amaneramiento artificial y un poco empalagoso con rareza psicodélica auténtica. Greenblatt, acompañada de unos teclados que evocaban una atmósfera futurista, interpretaba a un ama de casa desequilibrada que miraba a través de las cortinas y exclamaba: "¡Oooooohhh, *miren*! ¡Ahí va el Concord de nuevo!". Peel observó: "Ese era uno de esos temas que uno oía y pensaba: 'En dos semanas nos va a parecer increíblemente irritante, pero mientras tanto, escuchémoslo una y otra vez hasta el hartazgo'". Otra canción igual de bizarra era "I'm in Love with Margaret Thatcher" de Notsensibles, la cual demostraba que, a pesar de lo que dijeran, uno de los aspectos principales del postpunk consistía también en no tomarse *nada* en serio. "En general se habla del postpunk como si fuera algo muy solemne y sombrío", comentó Peel. "Pero muchas veces era *graciosísimo*. Cuando íbamos a los conciertos nos moríamos de risa."

Sin embargo, sus programas no solo incluían comedia. Otro de los hits que salieron del show de Peel en 1979 fue "Violence Grows" de Fatal Microbes, en el cual la melancólica voz de Honey Bane, una estrella punk quinceañera, describía la alarmante condición de la sociedad londinense en el que terminó siendo un año famoso por su nivel de violencia callejera. Al mencionar cómo los conductores de autobús habían aprendido a callarse la boca cuando los delincuentes se negaban a pagar, Bane provocaba al público: "While you're getting kicked to death in a London pedestrian subway/ Don't think passersby will help, they'll just look the other way" [Mientras te estén matando a patadas en un paso bajo nivel londinense/ No pienses que la gente te va a ayudar, simplemente mirarán para otro lado], mientras sonaba de fondo una guitarra lenta, hipnótica y amenazante, que combinaba "The End" de The Doors con "Venus in Furs" de Velvet Underground. Por otro lado, Family Fodder logró fusionar lo ridículo con lo temible en "Playing Golf (with My Flesh Crawling)", un tema macabro pero alegre, cantado desde el punto de vista de un humano en estado de putrefacción perpetua ("There's times I feel fungus growing on me" [A veces siento cómo me crece el moho por el cuerpo]) que desearía morir de una buena vez.

Más allá del show de Peel, la ética *do it yourself* se mantenía vigente gracias a la escena underground de música en cassette. Los grupos que consideraban que usar vinilo era demasiado costoso o profesional editaban sus temas de esa

otra manera y los vendían por un precio ínfimo, o los regalaban si uno les enviaba cassettes vírgenes. Había cientos de bandas de este estilo en Gran Bretaña, que usualmente tenían nombres absurdos o pueriles como God and the Turds [Dios y los soretes], The Night the Goldfish Died [La noche en la que murió el pez dorado] o Anthrax for the People [Anthrax para el pueblo]. Incluso había algunos sellos discográficos que solo editaban ese tipo de cassettes, como Smellytapes o Deleted Records. Sin embargo, el sello más importante de la escena (el equivalente a Rough Trade, digamos) era Fuck Off Records.

Fuck Off estaba dirigido por Kif Kif, ex integrante del grupo hippie Here and Now. Kif Kif había terminado tocando noise punk con su propio grupo, The 012, cuyo lema era "Bad music is soul music".[1] El catálogo del sello incluía más de treinta álbumes, y su banda estrella era Danny and The Dressmakers, creadores de clásicos como "Come on Baby Lite My Shite" y "Going Down the Sperm Bank Four Quid a Wank". No obstante, la declaración conceptual más contundente del sello fue editar un cassette absolutamente cacofónico de The Teen Vampires, gran parte del cual consistía en una discusión entre el cantante y el bajista. Kif lo describió como "la peor cinta que escuché en mi vida". Pero sintió la obligación de publicarla "solo por ser tan espantosa". No importa si alguien compró el cassette o no. La pureza del gesto –el principio *do it yourself* y la estética del desorden llevados al extremo– es innegable.

1. Juego de palabras, que puede leerse de dos maneras: "La música mala es música para el alma" y "La música mala es la música soul". [N. del T.]

CAPÍTULO 12

LA ESCENA FREAK:

EL CABARET NOIR Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD EN EL POSTPUNK DE SAN FRANCISCO

"San Francisco es la capital mundial de los dementes", observó una vez Jay Clem, vocero de The Residents, sobre la ciudad que desde hace tiempo compite con Nueva York por el título de capital de los bohemios de los Estados Unidos, un refugio para los experimentos artísticos y la vida anticonformista. "Para mí, esta ciudad representa el último bastión de los Estados Unidos", afirmó en 1979 Damon Edge, de Chrome. "Las personas que no se adaptan a los otros lugares vienen aquí [...] No hay otro sitio adonde ir."

El entorno de los poetas y escritores beats de la década del cincuenta que solían reunirse en la librería City Lights, al igual que el de los hippies y artistas de fines de los años sesenta que frecuentaban Haight Street y The Fillmore, se encuentran bien documentados. Sin embargo, se ha prestado mucha menos atención a la tercera época dorada de la bohemia de San Francisco, que se basó en el punk rock, la cultura industrial y la sinergia entre el arte y la música, tres fenómenos que se manifestaron de maneras variadas y escandalosas a fines de los setenta y principios de los ochenta. Blaine L. Reininger, cofundador del ensamble de cabaret teatral y electrónico llamado Tuxedomoon, se refirió a esa época como "nuestra *Belle Époque*". "San Francisco parecía estar llena de genios en aquel entonces, y la escena que surgió en lugares como The Mabuhay Gardens y The Deaf Club hacía que uno sintiera lo mismo que deben haber

sentido quienes estaban en París cuando Toulouse-Lautrec y Gauguin frecuentaban los cafés de Montmartre. Teníamos la impresión de estar poseídos por algún demonio o dios, y trabajábamos siempre experimentando algo que solo puedo denominar un 'estado de gracia'."

Al igual que Nueva York, en aquel tiempo San Francisco era un lugar donde se podía vivir casi gratis, lo que permitía a los artistas prescindir de un trabajo de tiempo completo y concentrarse en su labor creativa. A lo largo y ancho de la ciudad había casas victorianas enormes y descuidadas, que se alquilaban por muy poco dinero. "Tenía un caserón estilo victoriano de catorce habitaciones, que compartía con otras cuatro personas y que nos costaba seiscientos dólares al mes", observó Peter Principle, bajista de Tuxedomoon. "Podíamos vivir así porque todo era muy barato y la comunidad nos apoyaba."

En lo que respecta a la escena rock local, sin embargo, los años inmediatamente anteriores al punk habían sido deprimentes, un mero resabio del pasado. Las calles estaban llenas de hippies anacrónicos, decepcionados, perplejos, que deambulaban sin rumbo y se preguntaban una y otra vez "¿Qué carajo fue lo que pasó, hermano?". Los recitales casi habían desaparecido desde la irrupción de la música disco. De hecho, los clubes de rock se estaban convirtiendo rápidamente en discotecas, donde lo usual era que solo se pasaran vinilos (ya que los artistas de música disco rara vez tocaban en vivo). "Si uno estaba en una banda por aquellos años, la única manera de conseguir trabajo era tocar canciones ajenas", afirmó Joseph Jacobs, bajista de Factrix, el grupo industrial más importante de la zona.

Cuando el punk finalmente hizo su aparición, San Francisco fue una de las primeras ciudades en los Estados Unidos que lo recibió con los brazos abiertos. La escena se concentró en un puñado de lugares como Café Flor, The Deaf Club, The Mabuhay y Temple Beautiful. Café Flor era el punto de encuentro principal de todo tipo de artistas, músicos y actores. En cambio, The Deaf Club, ubicado en el sórdido barrio de Mission District, era "un auténtico club para sordos, donde cada uno pedía su cerveza en lenguaje de señas y a los clientes habituales probablemente no les disgustaba la música porque no podían oírla", dijo Steve Brown, de Tuxedomoon. "¡Supongo que les parecería interesante sentir las vibraciones del piso!" Rodeado de bares nudistas, el restaurante filipino Mabuhay organizaba recitales punk todas las noches, mientras que Temple Beautiful era una sinagoga abandonada construida justo al lado del

templo del líder del culto religioso Jim Jones. "Lo que solían hacer era poner un generador afuera de Temple Beautiful y conectar la electricidad las noches que había show", señaló Principle.

San Francisco era un entorno propicio para los grupos experimentales, muchos de los cuales, a pesar de haber sido influenciados en un comienzo por la agresividad del punk, rápidamente pasaron a incursionar en territorios sonoros más amplios o esotéricos, a diferencia de las bandas punk locales ortodoxas como The Avengers y The Dead Kennedys. Si San Francisco se convirtió en la ciudad más importante del postpunk en los Estados Unidos después de Nueva York, se debió en gran medida a la enorme tolerancia de su público hacia las desmedidas pretensiones de los artistas. "Por supuesto, había un montón de arte performático malísimo dando vueltas. Pero bueno, lo importante es que todo eso estaba permitido", explicó Bond Bergland, guitarrista de Factrix. "¡Y la gente de San Francisco era *muy* permisiva!" La ciudad dio lugar a una corriente que, incluso en comparación con la no wave en Manhattan, se dedicó a explorar de una manera inaudita las posibilidades de los espectáculos multimedia, una tendencia que cobró forma debido al legado vanguardista –entonces aún vigente– de los grupos teatrales gay (como The Angels of Light) y, en parte, debido a las ideas del "arte total" que surgían del Instituto de Arte de San Francisco.

Steve Brown, por ejemplo, era una de las figuras que provenían del underground teatral de los sesenta, y Blaine L. Reininger había estado trabajando con el concepto de fusionar música, literatura y teatro en un "campo unificado de arte" desde fines de esa misma década. Los integrantes de Factrix, por otro lado, estaban menos obsesionados con el arte que con Artaud. "Lo que intentábamos hacer era llevar el teatro de la crueldad al rock", dijo Bergland. "Nos importaba, sobre todo, la confrontación, empujar a la gente más allá de sus límites, algo que ya se había visto gracias a The Living Theater en los sesenta. El elemento hippie es algo que se minimizó culturalmente durante el punk, pero aun así era el predecesor revolucionario más evidente del proyecto." Muchos de los colegas y contemporáneos de Factrix también adoptaron esta sensibilidad vanguardista vinculada con el teatro, como los performers Monte Cazazza y Joanna Went. Mark Pauline organizaba espectáculos autodestructivos con robots bajo el nombre de Survival Research Laboratories, mientras que Z'ev, un veterano de finales de la década de Woodstock, ganó fama por sus actuaciones ritualistas, en las que incluía percusiones creadas con objetos de metal.

Asimismo, el influjo del cine fue enorme. Los teatros The Strand y The Embassy proyectaban una mezcla de clásicos del séptimo arte, films extranjeros poco conocidos y películas de terror de bajo presupuesto. Factrix, por ejemplo, decía querer aplicar "una navaja al ojo de la mente", inspirándose en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Según Bergland, "Todo el mundo en San Francisco en aquella época estaba muy influenciado por los films". The Residents, la banda contemporánea más rara del Área de la Bahía de la ciudad, llegó a intentar grabar su propia película surrealista, *Vileness Fats*. La idea era que fuera el primer largometraje de catorce horas de duración que mezclara números musicales, comedia y romance, y estuviera ambientado en un mundo de enanos con un solo brazo. El grupo, no obstante, tuvo que abandonar el proyecto. The Residents lograron más éxito con sus cortometrajes, una serie de videos promocionales revolucionarios basados en algunas de sus canciones. Sus recitales, por otro lado, mostraban un gran gusto por lo teatral, e incluían decorados complejos y varios tipos de disfraces, como sus famosas máscaras gigantes, que transformaban la cabeza de cada integrante en un ojo monstruoso.

En 1978, cuando The Residents empezaron a hacerse conocidos, generalmente se los emparentaba con Pere Ubu y Devo, no solo por compartir una misma estética grotesca y bizarra, sino también porque tanto Devo como The Residents habían editado sus respectivos covers sacrílegos de "Satisfaction" de los Rolling Stones con pocos meses de diferencia. Después del punk, freaks como The Residents alcanzaron un público que de otra manera nunca hubiesen encontrado. Sin embargo, el grupo, en realidad, había estado activo desde una década antes de que el punk hiciera su aparición. Oriundos de Luisiana, sus integrantes se mudaron a California a principios de los años sesenta con la esperanza de aprovechar el auge de la psicodelia, pero llegaron cuando la escena ya estaba en decadencia. "La banda nació [...] precisamente por el hecho de que la psicodelia había llegado a un punto muerto", declaró Hardy Fox, de Cryptic Corporation, la organización que se ocupa de los asuntos comerciales de la banda. "Las personas que estaban experimentando en esa dirección se habían detenido cuando apenas arañaban la superficie."

The Residents querían llevar la psicodelia todavía más lejos. No ser músicos profesionales, pensaban, era la única manera de garantizar una libertad absoluta a la hora de crear.. "Antes de formar el grupo nunca habían tocado", afirmó Homer Flynn, de Cryptic Corporation. "Les parecía que aprender por sí solos a tocar sus

instrumentos era una buena manera de lograr algo original." Aunque la cualidad angulosa de sus melodías y el ritmo caótico de su música parecían algo sin precedentes, lo cierto es que la banda *sí* tenía varias influencias sonoras. No obstante, eran irreconocibles, porque, como bien dijo Flynn, "los integrantes de The Residents no eran capaces de tocar ese tipo de material de manera fiel".

Tal vez fue esa la razón por la cual Warner Brothers los rechazó. En 1971, el grupo, aún sin nombre, había enviado varios demos en cassette a Harve Halverstadt, un empleado del sello que había trabajado con uno de sus héroes, Captain Beefheart. Como la banda solo especificó dónde vivían y no cómo se llamaban, Warner Brothers les devolvió las cintas por correo en un sobre que decía, simplemente, "Residents, 20 Sycamore St., San Francisco". Por fin bautizados, aunque todavía sin una manera de difundir su música, The Residents fundaron su propio sello discográfico, Ralph Records. En realidad, su noción de "independencia", tan ligada a la ética *do it yourself*, superaba con creces incluso la de Rough Trade. Su objetivo era lograr una autonomía absoluta. Es por eso que su base de operaciones y depósito en Grove Street contaba con un estudio de grabación, oficinas para Cryptic Corporation y Ralph Records, un cuarto oscuro, un estudio gráfico para diseñar su propio packaging y un estudio de filmación enorme para rodar películas y videos.

Un par de años antes que Public Image Ltd., los miembros de The Residents habían puesto en práctica la idea de crear un grupo de música pop que se considerara a sí mismo una empresa, pero con una vuelta de tuerca: los integrantes del grupo se mantendrían en la más absoluta anonimidad, sin mostrar nunca sus caras e interactuando con el mundo exterior únicamente por medio de Cryptic Corporation. Como resultado, la pregunta "¿Quiénes son The Residents?" despertó muchísima curiosidad y motivó las más variadas hipótesis. Uno de los rumores más persistentes era que la banda en verdad estaba integrada por los Beatles, que habían vuelto a juntarse en secreto para una suerte de proyecto dadaísta. Probablemente eso se deba a que, en un principio, el grupo jugó con la idea de llamarse The New Beatles, además del hecho de que la tapa de su primer álbum, *Meet the Replacements*, editado en 1973, remedaba la de *Meet the Beatles*, aunque deformando grotescamente las caras del cuarteto de Liverpool. Para The Residents, los Beatles simbolizaban lo mejor y lo peor del pop: por un lado, el potencial experimental de la psicodelia en el estudio de grabación; por el otro, la tiránica y atrofiante omnipresencia de la

música pop (el "Somos más grandes que Jesús" de Lennon). En 1976, The Residents editaron *The Third Reich 'n' Roll*, una sátira macabra del pop como forma de totalitarismo. Dick Clark, presentador del programa televisivo *American Bandstand*, aparecía en la tapa vestido de Hitler. "Swastikas on Parade", tema que ocupaba la primera parte del disco, ofrecía un popurrí de hits de los sesenta combinados con efectos de sonido de la Segunda Guerra Mundial, como alarmas antiaéreas y sirenas de los bombarderos Stuka. Todos esos sentimientos encontrados sobre el pop, la década del sesenta y los Beatles lograron su punto de máxima expresión en "Beyond the Valley of a Day in the Life", el single que editaron en 1977, con "samples" de los momentos más salvajes de John, Paul, George y Ringo combinados en un collage inquietante. En ocasiones se puede escuchar a Lennon cantar "don't believe in Beatles" [no creo en los Beatles] (una cita de la canción "God", de su primer álbum solista) y disculpándose sin mucho entusiasmo ante su público internacional ("Disculpen todos; si no hicimos lo que pudimos haber hecho, al menos lo intentamos").

Después de editar una gran cantidad de discos entre 1977 y 1978, Cryptic

Corporation anunció la inminente aparición de la gran obra maestra de la banda: *Eskimo*, una recreación sonora del mundo de las tribus esquimales, que también tenía por objetivo rendir tributo a las costumbres y tradiciones de esa respetable cultura, ahora lamentablemente en vías de extinción, como, por ejemplo, asesinar a las niñas recién nacidas cuando se las consideraba superfluas, dejar a los ancianos a la intemperie para que murieran de hipotermia y ese tipo de cosas. Después de publicar pequeños avisos en revistas especializadas durante seis semanas para aumentar el suspenso, Cryptic Corporation declaró súbitamente que el álbum se suspendía porque los miembros de The Residents habían desaparecido y se habían llevado las grabaciones consigo.

En otro anuncio publicado aparte, el grupo afirmó que se había separado de Cryptic Corporation y que nunca dejaría que "esos chupasangre" se apoderaran de *Eskimo*. Sus representantes respondieron alegando que el grupo se había vuelto loco por pasar demasiado tiempo "enclaustrado" en el estudio para grabar el disco. "Al final ya habían empezado a ponerse difíciles y a actuar de manera extraña, trabajando durante toda la noche y comunicándose por medio de grititos incomprensibles cada vez que nosotros, los empleados de Cryptic, estábamos cerca", aseguró Jay Clem. "Luego nos excluyeron por completo, impidiéndonos entrar si estaban trabajando, y cuando intenté ra-

zonar con ellos llenaron la sala de recepción [...] con cestos de mimbre repletos de hielo y pescado del puerto." Esta disputa entre Cryptic Corporation y la banda estaba completamente armada de antemano, por supuesto. Era una muestra genial del uso de tácticas de desinformación y manipulación mediática a pequeña escala. Si bien hasta el día de hoy ambas partes siguen repitiendo religiosamente que Cryptic Corporation y The Residents son dos entidades independientes, en algún momento se filtró la verdad: los integrantes del grupo y sus "representantes" eran las mismas personas.

Cuando el "conflicto" cesó y *Eskimo* por fin pudo editarse a fines de 1979, el álbum fue recibido como lo que era, una obra maestra. El disco llegó a vender más de cien mil unidades en todo el mundo, un logro increíble para un álbum tan perturbador. Temas como "Artic Hysteria" evocaban las sorprendentes experiencias de la vida en el casquete polar, donde la caza de morsas se lleva a cabo en medio de laberínticas tormentas de hielo, la noche dura meses y los sentidos se desorientan hasta la locura. Era como si la misma habitación en la que uno escuchaba el disco empezara a congelarse.

Poco después, The Residents dejaron de lado bruscamente ese tipo de experimentos sonoros y editaron su muy accesible *The Commercial Album* en 1980. El nombre del disco no se debía a que la banda tuviera la menor intención de pasarse al mainstream, sino al hecho de que cada tema duraba cerca de un minuto, acercándolos más a las publicidades para televisión que a las canciones pop de la radio. Sus argumentos para respaldar ese formato eran convincentes. Dado que la mayoría de los temas pop tienen un estribillo y una estrofa que se repiten unas tres veces en tres minutos, si uno reduce las canciones a sesenta segundos, automáticamente elimina una cantidad considerable de relleno. *The Commercial Album* sintetiza la exquisita rareza y el sentido del humor macabro de la música del grupo en cuarenta jingles complejos y breves como trazos de caligrafía japonesa.

El otro gran lanzamiento de Ralph Records durante 1980 fue el primer álbum de Tuxedomoon, *Half-Mute*, una obra maestra olvidada del synthpop noir. Tuxedomoon empezó como una extensión de The Angels of Light, "una 'familia' de artistas muy dedicados que cantaban, bailaban, pintaban y zurcían para el teatro gratuito", dijo el cantante y multiinstrumentista Steve Brown. "Tuve la suerte de pertenecer a The Angels of Light. Me enamoré de un travesti barbudo durante uno de sus espectáculos y me mudé con él a la comuna de The Angels.

Se trataba de un grupo de hombres y mujeres homosexuales o bisexuales que eran en sí mismos obras de arte, extravagantes tanto para vestirse como para comportarse, discípulos de Artaud, Wilde y Julian Beck [de The Living Theater] [...] Nos mudamos todos juntos a un caserón victoriano [...] reuníamos el dinero de nuestras pensiones por discapacidad cada mes, comíamos de manera comunitaria [...] y usábamos el resto de los fondos para llevar a escena producciones teatrales de gran calidad, sin cobrar al público ni un centavo. *Eso* era lo que debía ser el teatro, un río dionisíaco de luces y música y caos y eros."

A pesar de que la banda estaba arraigada en la década del sesenta, la música de Tuxedomoon se adelantaba a los sonidos electrónicos de los ochenta. Blaine L. Reininger y Brown se conocieron después de inscribirse en una clase de música electrónica en el City College de San Francisco, donde ambos se sorprendieron entre sí con sus actuaciones de fin de semestre. "La presentación de Blaine fue un espectáculo de 'arte total' increíble", afirmó Brown. "Cantó y bailó vestido con una bata blanca y un sombrero hecho de globos, mientras de fondo proyectó películas grabadas en Super 8." Brown, por su

parte, configuró un sistema de loops de cinta tal como se ve diagramado en la contratapa del disco *Discreet Music* de Brian Eno, en el que introdujo sonidos hipnóticos emitidos por un sintetizador Polymoog.

Brown había llamado a su compañero de The Angels of Light, Tommy Tadlock, para que lo ayudara con los aspectos más técnicos del proyecto. Tadlock, una de las más importantes y más olvidadas figuras catalizadoras del postpunk de San Francisco, se convirtió en el mentor, gurú, supervisor técnico y representante de Tuxedomoon, y luego trabajó también junto con Factrix, construyendo extraños aparatos para crear sonidos nuevos. Cuando Reininger y Brown decidieron unir fuerzas, empezaron a ensayar en la casa de Tadlock, en Upper Market Street. "Ahí exploramos y combinamos todas nuestras excentricidades para crear algo que terminó llamándose Tuxedomoon", explicó Brown. Tadlock desempeñó una función crucial como "diseñador de sistemas de audio". Blaine "tocaba el violín eléctrico y la guitarra en el escenario, y Tommy inventó una 'montaña de efectos' para él: una pirámide de madera terciada con cajas de conexión o compresores y moduladores de señales que él había diseñado y construido. También le puso un Echoplex".

Tuxedomoon desarrolló un estilo basado en el uso de cualquier instrumento que los integrantes tuvieran a mano (el violín de Reininger, el saxofón de

Brown, el sintetizador Polymoog de Tadlock) y las prohibiciones que se autoimponían. "La única regla era tácita: no teníamos que sonar como nadie más", observó Brown. Apenas se había formado el grupo cuando se desató la revolución punk, y si bien "God Save the Queen" en un principio los entusiasmó, pronto sintieron que el nuevo género "se había fosilizado y adoptado un dogma purista según el cual solo se podía tocar con guitarras, un bajo, una batería y alguien que cantara a los gritos", dijo Brown. "Cuando Blaine y yo comenzamos a tocar en público, con un violín, un saxo, un sintetizador y una grabadora, la gente nos tiraba botellas de cerveza y gritaba '¿Dónde está el baterista?'."

Poco a poco, Tuxedomoon se fue expandiendo. No agregaron baterista, pero sí incorporaron al activista de la radio underground Peter Principle como bajista, y sumaron a sus shows en vivo la participación de la artista performática Winstong Tong y las proyecciones del realizador Bruce Geduldig. Para Principle, se trató de una época de inagotable creatividad: "Cada tres o cuatro semanas teníamos un recital programado y decíamos: 'Creemos un espectáculo completamente nuevo'". Los conciertos eran cada vez más complejos y también más llamativos visualmente. "Recuerdo que hicimos algunos shows con cintas grabadas, instrumentos en vivo, decorados pintados de manera profesional y suspendidos sobre el escenario, un coro de mujeres y las proyecciones de Bruce", enumeró con admiración Brown. La contribución de Tong a menudo consistía en mostrar unas muñecas que ella manipulaba hábilmente durante el show para que pareciera que habían cobrado vida por arte de magia.

Alrededor de 1980, muchos músicos habían comenzado a adoptar el formato de los cabarets como alternativa a los recitales de rock tradicionales. Organizaciones como Cabaret Futura en Londres, bandas como Kid Creole and the Coconuts, e incluso el ídolo del synthpop, Gary Numan, buscaron una nueva fuente de inspiración en el mundo del espectáculo prerock, al mismo tiempo que se interesaban en el arte performático y las nuevas posibilidades multimedia. El tipo de entretenimiento que recurría a los disfraces, los guiones y las coreografías, y no solo se negaba a ocultar su carácter de artificio, sino que lo *exaltaba*, de repente parecía más honesto que el rock y su simulada espontaneidad. Tuxedomoon llegó justo a tiempo para formar parte de este cambio de paradigma. "Otros artistas de San Francisco como Joanna Went usaban utilería e interactuaban con el público, pero lo hacían como algo chocante, para perturbar a la audiencia, mientras que nosotros preferíamos una cosa más

cercana al cabaret tradicional", explicó Principle. "Por eso tocábamos vestidos de smoking en los clubes de punk rock al estilo de The Mabuhay, como si en vez de antros fueran restaurantes que ofrecen cena con show incluido. Además, teníamos un concepto que llamábamos 'loungezak': música ligera [musak] para personas new wave con angustia existencial."

Los miembros de Tuxedomoon incluso le pusieron de nombre Angst Music [Música de la angustia] a una pequeña casa editorial que armaron. En canciones como "What Use?" y "7 Years", los sonidos electrónicos fríos, los violines escalofriantes y las melodías lúgubres de saxofón creaban una atmósfera de lánguida melancolía. Desde el EP *Scream with a View* hasta el segundo álbum, *Desire*, los temas de anomía y modernidad eran recurrentes. "Holiday for Plywood", por ejemplo, trata sobre la paranoia de los consumidores contemporáneos y las penas que conlleva tener la casa soñada de hoy en día: "You daren't sit on the sofa/ The plastic makes you sweat/ The bathroom's done in mirror tiles/ The toaster wants your blood" [No te animas a sentarte en el sofá/ El plástico te hace transpirar/ El baño está decorado con azulejos espejados/ La tostadora quiere tu sangre].

La elegancia cansina del grupo siempre proyectó una imagen más bien europea, y en realidad su mayor éxito lo alcanzaron del otro lado del Atlántico. En esas raras ocasiones en las que la banda tocaba en los suburbios o las áreas rurales de los Estados Unidos, en cambio, los resultados no eran muy positivos. "En la escena musical estadounidense de aquel entonces había una noción muy fuerte de la importancia de la autenticidad", dijo Principle. "Los beats programados todavía eran algo inaudito en el país, y la gente miraba con muy malos ojos el uso de cajas de ritmos."

"Tuxedomoon fue una especie de banda modelo para nosotros", señaló Joseph Jacobs, de Factrix. "No en el aspecto musical, sino en el sentido de mostrarnos que se podía estar en un grupo sin baterista y aun así tener un público. Cuando formamos Factrix ni siquiera mencionamos la posibilidad de sumar una batería. Sabíamos que queríamos hacer algo distinto, así que eliminamos uno de los elementos clave del R&B."

Entusiasmados con los sonidos mutantes de PiL y Throbbing Gristle, los integrantes de Factrix construyeron sus propios instrumentos modificados ("glaxobajo", "radioguitarra", "bajo amputado") con ayuda de Tommy Tadlock.

También experimentaron con una suerte de precursor de los sintetizadores, un aparato muy extraño llamado Optigan que Tadlock había comprado. "'Optigan' significaba órgano óptico", explicó Bond Bergland. "Era un instrumento pensado para que toda la familia pudiera tocar, y venía con canciones grabadas en piezas de acetato transparentes que el teclado leía por medio de un láser." Factrix no tardó en darse cuenta de que "uno podía meter los acetatos dados vuelta o en el sentido inverso y reproducirlos de la manera incorrecta. Eso nos inspiró bastante, porque dijimos 'Veamos qué pasa si lo hacemos *mal*'".

Factrix tenía la intención de probar absolutamente todo lo que se distanciara de la instrumentalización estándar del rock (pavas silbadoras, un secuenciador primitivo llamado The Mutron, etcétera), "pero el instrumento principal, en realidad, era una grabadora de cinta que tenía Joseph", observó Bergland. Junto con esa tecnología, Factrix mostraba un enorme interés por los sonidos premodernos y no occidentales, y el uso de instrumentos étnicos como el *doumbek* o *saz*. "Incluso lo que programábamos en nuestra caja de ritmos era un intento de imitar vagamente la percusión africana, que habíamos oído en discos de música autóctona", afirmó Bergland. "Eso lo hicimos años antes de que existiera el género 'world music'. Mi razonamiento era: 'Si algo perdura durante miles de años, probablemente tenga cierto significado o exprese algo real'." Esa fascinación por la música ritual extática hizo que Factrix se mantuviera un par de pasos por delante de Throbbing Gristle.

A primera vista, debido a las lomas pintorescas, los tranvías, el puerto y el idílico Golden Gate Park, San Francisco no parece una ciudad "industrial". Sin embargo, la zona al sur de Market Street estaba repleta de lofts baratos que antes se habían usado como fábricas pequeñas; reciclar esos espacios para utilizarlos con fines artísticos representaba una especie de "elemento industrial" que desempeñaba "un papel importantísimo en la cultura de San Francisco", según Jacobs. Esta ciudad, al igual que Sheffield y Londres, también era uno de los grandes bastiones de la música industrial. Los conciertos locales de Cabaret Voltaire y Throbbing Gristle convocaban a muchísima gente. De hecho, Throbbing Gristle dio su último recital en Kezar Pavilion en 198[illegible]

Por otro lado, en San Francisco vivía el simbólico quinto integrante de Gristle, Monte Cazazza, un artista performático interesado en explorar todo lo que fuera aberrante o desagradable. "Soy un historiador marginal, un forense de la cultura", decía. Junto con Factrix y Mark Pauline, de Survival Research

Laboratories, fundaron "una pequeña subcultura", en palabras de Bergland. Lo que hicieron fue organizar una serie de espectáculos multimedia rarísimos que dejaban al público completamente mareado. En lugar de tocar en clubs punk como The Mabuhay, señaló Bergland, "queríamos armar algo de escándalo para que la gente supiera que se trataba de un show fuera de lo común. El primero que hicimos juntos fue en el estadio Kezar Pavilion. Monte construyó una esvástica de acero inoxidable enorme que giraba sobre una base fija, se ató a ella con esposas y se colgó cabeza para abajo".

Mark Pauline no era músico, sino una suerte de inventor demente que organizaba peleas apocalípticas entre los robots que él mismo ensamblaba. Al igual que Arto Lindsay, de DNA, y Mark Cunningham, de Mars, Pauline fue alumno del Eckerd College en Florida, y participó del primer Show de Arte Punk de San Francisco en 1978; un año después hizo su debut como solista con *Machine Sex*. "Cuando Survival Research Laboratories daba un show, era algo digno de ver", afirmó Jacobs. "Parecía una película en vivo. Siempre había un elemento de peligro, porque las máquinas eran muy precarias. A veces las cosas

explotaban en el momento menos pensado ¡o no explotaban cuando debían!"

Para el espectáculo más famoso y chocante de Survival Research Laboratories, Cazazza y Factrix –*Night of the Succubus*, en junio de 1981–, Pauline creó animales artificiales animados usando cuerpos mutilados de verdad, como su "rabot" [conejo robot], hecho de metal, cables eléctricos y un conejo en estado de putrefacción. "Conseguimos un montón de partes de animales y las cosimos al robot", explicó. "Usamos patas y cuero de cerdo, y una cabeza de vaca que atornillamos al aparato. Tenía un motor que, cuando uno lo encendía, empezaba a vibrar y daba la impresión de que el robot estaba enfermo o tenía fiebre." Bautizada "Piggly Wiggly", la grotesca quimera también podía girar la cabeza y mover las patas. "La última canción que tocamos para cerrar el show fue una versión de veinte minutos de 'Helter Skelter', del Álbum Blanco de los Beatles. Parecía la banda de sonido de la Tercera Guerra Mundial", comentó Bergland. "Mark había hecho unos cañones de aire comprimido con tubos de dos metros y medio, y tenía un montón de tornillos de acero enormes a los que les sacó punta. Y empezaron a dispararlos contra Piggly Wiggly, al que colgaron encima del público con una correa. Cuando terminaron, Joseph usó un taladro para sacarle los dientes, así que todo el lugar se llenó de polvo de diente de vaca. Algunos se espantaron. Para nosotros, solamente era humor negro, negrísimo."

Los integrantes de Factrix estaban obsesionados con todo lo que fuera morboso y exagerado. Pero su música también tenía una faceta más esotérica, basada en el impulso psicodélico de abandonar el lenguaje y escapar del tiempo, de "revolver los patrones de pensamiento, romper la sintaxis", como dijo el cantante y letrista Cole Palme. El sonido de la guitarra de Bergland era evidentemente lisérgico, y sus arabescos lo ubicaban en la tradición del acid rock de la Costa Oeste y el krautrock cósmico de artistas como Manuel Göttsching. "En general, no recuerdo que estuviéramos muy drogados cuando componíamos, pero sí cuando tocábamos en vivo", observó entre risas Jacobs. Varios amigos que "querían asegurarse de que se produjera una experiencia musical interesante" suministraban a la banda enormes cantidades de hongos alucinógenos. "Igualmente, las drogas no formaban parte de nuestros experimentos sonoros", aclaró Bergland, quien adjudicó ese hecho a la "gran ética de trabajo" del grupo y a su escaso presupuesto. "El aspecto místico de Factrix era el mismo que el de Coltrane o cualquier músico que intente acceder a ese punto en el que la música es libre. Los sonidos tenían vida propia. Nosotros nos limitábamos a seguirlos. Éramos discípulos del feedback."

"Discípulos del feedback" también hubiera sido una buena descripción para los integrantes de Chrome, grupo que en aquel entonces fue clasificado como "industrial", aunque estaba más cerca de ser "trash postpsicodélico", como Throbbing Gristle se autodescribía en un comienzo. El genio de la banda, Helios Creed –un Hendrix adicto al LSD que se había mudado de Hawai a San Francisco demasiado tarde para aprovechar la época dorada de la psicodelia–, creó un sonido de guitarra que era "ácido" en todo sentido de la palabra: corrosivo y alucinógeno. También tenía una cualidad metálica, no porque se acercara al género del heavy metal, sino porque parecía evocar imágenes de carrocería retorcida, despedazada.

Aun así, quien formó la banda, en realidad, fue Damon Edge, graduado del California Institute of the Arts en Los Ángeles, donde estudió con Allen Kaprow, uno de los más famosos pioneros de los happenings en la década del sesenta. Durante sus años como estudiante universitario, Damon Edge también incursionó en la composición de música vanguardista, llevando a cabo experimentos y produciendo lo que él denominó "música no del todo correcta", parte de la cual terminó en bandas de sonido de películas porno. El primer álbum de Chrome, *The Visitation*, se grabó en 1976, antes de que Creed se uniera al grupo,

y sonaba como el producto de una banda tardía de la Costa Oeste, a medio camino entre Santana y Hot Tuna. Cuando Creed llegó en 1977 y añadió su sintetizador y letras de sesgo futurista, Chrome dio un paso gigantesco. Pasaron de la psicodelia desfasada a tocar "música para 1995", en palabras de Edge.

Un punto de inflexión en ese cambio tuvo lugar cuando Creed oyó *Never Mind the Bollocks*, por primera vez, en la casa de Creed. "Al principio no sabía qué pensar, pero mientras más escuchaba, más me gustaba. Así que nos dijimos: 'Genial, seamos una banda *punk*. ¡Cortémonos el pelo!'. Luego, Damon nos mostró unos loops rarísimos que había hecho cuando estudiaba arte y le dije: 'Hermano, esto es lo mejor que hiciste en tu vida. Mezclemos nuestro punk con tu delirio lisérgico y digamos que somos acid punk'".

Siguiendo la tradición *do it yourself*, Chrome editaba sus propios discos, pero solo porque no tenía otra opción. Después de que el sello independiente local Beserkley rechazara al grupo, Edge pidió prestado dinero a sus padres –bastante acomodados– y fundó su propia discográfica, Siren, para poder editar *Alien Soundtracks* (el primer álbum de la banda con Creed) en 1978. "Todas las primeras unidades, unas trescientas más o menos, fueron prensadas a mano con una manivela. "Esa era la manera más barata de fabricar discos. Y armábamos las fundas nosotros mismos." Gracias a *Alien Soundtracks* y su secuela de 1979, *Half Machine Lip Moves*, Chrome se convirtió en una banda de culto, en particular en Alemania y en el Reino Unido.

Si bien Chrome llamaba a su sonido "acid punk", "cyberpunk" hubiese sido un nombre igual de apropiado (de hecho, uno de los integrantes de la banda usaba el seudónimo "John L. Cyborg"). Temas clásicos como "Chromosome Damage", "All Data Lost" y "Abstract Nympho" perfectamente podrían figurar en una hipotética banda de sonido para *Neuromante*, la seminal novela cyberpunk publicada en 1985 por William Gibson, quien unos años antes ya había escrito un cuento titulado, precisamente, "Burning Chrome". Edge y Creed eran fanáticos de la ciencia ficción. Sin embargo, según ha señalado Creed, la mayor inspiración del dúo no fueron los libros, sino las películas, sobre todo aquellas ambientadas en el espacio, aunque siempre con cierto tinte apocalíptico. "Cuando estuve en Hawai vi un OVNI flotando justo sobre mi cabeza. Eso me influenció mucho. Damon y yo teníamos un montón de teorías sobre las maneras en las que uno podía conectarse con extraterrestres. Ellos podían utilizarte para generar música anormal."

Tuvieran orígenes extraterrestres o no, las canciones de Chrome, ciertamente, no parecían normales. "Una de las primeras cosas que la gente notaba era que la banda sonaba como un viaje lisérgico muy paranoico", afirmó Creed. Para él, el aspecto punk de su nueva forma de acid rock surgió cuando se dieron cuenta de que "en realidad, la experiencia psicodélica no era 'paz y amor', sino que se basaba en la *locura.* Si uno tomaba LSD y escuchaba nuestros discos, todo se volvía tan retorcido que empezaba a reírse. A esos viajes los llamábamos 'gracioso-espeluznantes'. De repente, el mal viaje mejoraba, se convertía en un viaje psicodélico divertido, porque uno ya había pasado por la parte más negativa del universo".

A ese mismo agujero negro en el centro del cosmos dirigía su música el grupo Flipper. Surfeando en medio de un oleaje musical de decadencia y depresión, los cantantes Bruce Lose y Will Shatter recitaban versos como "Ever wish the human race didn't exist?" [¿Alguna vez has deseado que la raza humana no existiera?] o "Feel so empty feel so old/ Just waiting to feel the death like cold" [Me siento tan vacío, me siento tan viejo/ Solo espero sentir el frío de la muerte] con una curiosa exuberancia. Flipper miraba directo hacia el abismo para, simplemente, arrojarle un escupitajo.

De todas las bandas postpunk de San Francisco, Flipper era la más punk; casi pertenecía al movimiento hardcore. Sin embargo, su música era demasiado lenta para cuadrar dentro de esa subcultura, cuyos dogmas eran la velocidad y el volumen desmedido. En términos musicales, estaba más cerca de la abstracción de Public Image Ltd. que de los himnos punk de The Dead Kennedys. Como PiL, Flipper intentó crear una suerte de música vanguardista y visceral, que fuera revolucionaria, aunque sin caer en la pretensión o el elitismo. "Queríamos experimentar con la música, pero sin convertirnos en una banda arty", comentó Will Shatter a la revista punk *Maximumrocknroll.* Otro elemento en común con PiL era que a los integrantes de Flipper también les encantaba la música disco y el funk de artistas como Rick James. "Sex Bomb", por ejemplo, uno de los temas favoritos del público durante los recitales de la banda, era puro funk. En sus canciones, los enormes riffs de bajo (alternativamente interpretados por Lose y Shatter) se encargaban de proporcionar la melodía principal, lo que dejaba libre al guitarrista para prodigar innumerables sonidos lisérgicos. Al igual que Keith Levene, Ted Falconi rara vez tocaba riffs o progresiones de acordes en la guitarra, sino que, simplemente, pre-

fería crear patrones melódicos basados en el uso intensivo de la distorsión y los arabescos de feedback.

Flipper incluso consiguió que le permitieran ser el grupo telonero en el recital de PiL en San Francisco, en mayo de 1980: un gran honor, especialmente si se toma en cuenta el hecho de que la banda de Lydon estaba atravesando su mejor momento y era uno de los íconos máximos del postpunk. "Recuerdo haber visto a Bruce Lose en la conferencia de prensa de PiL en San Francisco, en mayo", dijo Joe Carducci, quien produjo el primer single del grupo. "Cuando les tocó responder a las preguntas del público, Bruce empezó a gritar una y otra vez: '¿Qué opinan de Flipper?'. ¡Todos ignoraron la pregunta! Si bien era un chiste, es cierto que Bruce estaba *obsesionado* con Johnny Rotten."

A pesar de todos sus puntos en común con PiL, Flipper no se tomaba su música tan en serio como Lydon y compañía. Su actitud se veía reflejada en el eslogan "Flipper sufrió por su arte, ahora les toca a ustedes" y la inmortal frase de Falconi: "Flipper no quiere un público con buen gusto, quiere un público al que pueda degustar". En vivo, la banda lograba combinar el caos de las fiestas universitarias con la confrontación directa de la audiencia. Lose afirmó que, al poco tiempo de nacer su hijo, llevó los pañales sucios que había acumulado durante tres semanas a un recital y se los arrojó al público. "La mayoría se los volvió a arrojar al grupo. A nuestro baterista, Steve DePace, le dieron con un pañal sucio de lleno en la cara. ¡La banda quedó muy agradecida conmigo por la brillante idea!"

"Cuando recopilamos el álbum en vivo *Public Flipper Limited*, nuestra intención fue plasmar la irreverencia y el delirio del grupo sobre el escenario", observó Steve Tupper, quien editó los discos de la banda en su sello discográfico independiente, Subterranean, también radicado en San Francisco. El humor estaba presente incluso en las canciones más nihilistas como "Nothing" y "Life is Cheap". "Era una suerte de mezcla entre el optimismo extremo y la más absoluta depresión", afirmó Tupper, citando como ejemplo la manera en que Will Shatter canta "Life is the only thing worth living for" [La vida es lo único por lo que vale la pena vivir] con una voz que transmite, al mismo tiempo, cinismo (por la futilidad del mensaje) y una fe desesperada.

Es posible que Flipper se haya transformado en una versión en clave humorística de PiL, pero el grupo había sido fundado por Ricky Williams, can-

tante de The Sleepers, una banda que muchos consideran el equivalente estadounidense de Joy Division. En su libro *Rock and the Pop Narcotic*, Carducci la describe como "lo que podría haber sido Joy Division de haber tenido más huevos". Hoy en día, sigue alabando sus canciones "lentas, góticas y en tonos menores" y la "belleza narcótica, espectral y asombrosa" de la guitarra de Michael Belfer. Williams, por otro lado, era un personaje inestable, disfuncional. Fue él quien le puso el nombre a Flipper, inspirándose en la vez que encontró un delfín parcialmente devorado por tiburones en la playa mientras estaba bajo los efectos del ácido lisérgico. No obstante, poco después, el resto de los integrantes del grupo –que, dicho sea de paso, no eran ningunos santos– lo echaron y lo reemplazaron por Bruce Lose.

"En un comienzo, la música de Flipper era tan abstracta que muchos pensaban que la estaban improvisando en el momento", explicó Carducci. "Flipper es la razón por la cual me compré una grabadora. Grabé todos sus primeros conciertos, porque en aquel entonces su música era tan evanescente que cuando terminaban de tocar uno decía: 'El concierto fue increíble, pero no recuerdo casi nada'. ¡Y yo ni siquiera me drogaba!" Ese mismo impulso de documentar algo vital y efímero fue lo que llevó a Steve Tupper a fundar Subterranean. "Había una gran cantidad de bandas en San Francisco y ninguna estaba grabando nada", explicó. "La verdad, existía un solo sello discográfico, 415, y se limitaba a editar música pop estilo new wave. El primer disco que editó Subterranean fue el EP de siete pulgadas *SF Underground*, con cuatro grupos diferentes, incluido Flipper. Los otros tres eran punk más convencional, más directo. Flipper sobresalía porque eran distintos del resto de las bandas locales."

Tupper era un veterano de la cultura underground que había participado en varias protestas de fines de los sesenta y proyectos de activismo comunitario, como las campañas de SDS[1] contra la guerra de Vietnam, los Diggers[2], el

1. Students for a Democratic Society (SDS) fue un importante movimiento activista estudiantil, que surgió en los Estados Unidos a principios de los años sesenta y se desintegró en 1969. [N. del T.]

2. Los Diggers [Cavadores] fueron una comuna contracultural que operó entre 1967 y 1968 en San Francisco, fundada por actores y activistas inspirados en el movimiento agrario de los Diggers ingleses del siglo XVII. [N. del T.]

People's Park de Berkeley[3], la huelga de 1970 para exigir mejores condiciones en los alquileres de propiedades –que abarcó a toda la ciudad– y diversas cooperativas alimentarias. Sin embargo, nunca estuvo muy involucrado con el lado musical de la contracultura hasta que el punk despuntó en San Francisco. Tupper formó parte de New Youth –una "empresa de producción alternativa sin fines de lucro", según explicó, diseñada para crear espacios en los que las bandas pudieran tocar sin depender de los promotores de clubes comerciales– y ayudó a fundar una división local de Rock Against Racism. Subterranean documentó a una cantidad gigantesca de bandas punk locales, al igual que a los grupos más experimentales de San Francisco: Flipper, Factrix, Z'ev y la banda synthpunk Nervous Gender, por ejemplo, aparecieron en *Live at Target*, una recopilación de temas en vivo de esos cuatro conjuntos equivalente a *No New York*.

De todos ellos, Flipper fue el que logró mayor trascendencia. *Generic*, editado en 1981, era toda una fiesta sonora, que se mantenía siempre al borde del abismo; y *Gone Fishin'*, de 1984, llevó el punk pesado del grupo a zonas más experimentales. "The Lights, the Sound, the Rhythm, the Noise", una canción oscura e hipnótica, recordaba muchísimo a "Transmission" de Joy Division, mientras que la anarquía celestial de "You Nought Me" amalgamaba teclados al estilo Sun Ra, múltiples pistas de voz y afinaciones alteradas, como si se tratara de un caleidoscopio demoníaco en el que los colores son variaciones del negro. "Cuando estábamos trabajando en *Gone Fishin'*, una noche faltó todo el grupo, salvo yo", señaló Lose. "Así que grabé montones de pistas adicionales: cincuenta tomas de voz, piano, percusión, clavinet, efectos de phasing. Al otro día, los demás se volvieron locos: 'Tenemos que sacar como veinticinco de esas pistas de voces'. Pero crear ese álbum fue divertidísimo." En el último tema del disco, "One by One", Flipper sonaba como si estuviera penetrando a golpes en el centro mismo de la Tierra. "Will le pega al bajo y trata de imitar el ruido profundo de la marea; Ted toca el salmo del océano; Steve recrea

3. El People's Park es un parque público ubicado en Berkeley, construido originalmente por estudiantes y la comunidad local en terrenos privados de la Universidad de California en la década del sesenta. La sangrienta represión por parte del gobierno al intentar desalojar el parque en 1969 y la resistencia de los ocupantes son consideradas hechos emblemáticos en la historia de la contracultura. [N. del T.]

las olas rompientes con la batería; y yo canto el cuerpo mismo del agua", dijo Lose, en pleno estado místico.

En 1985, no obstante, el ritmo de vida acelerado y la filosofía hedonista de los integrantes habían empezado a causar problemas en la banda. Según Lose, Will Shatter y él eran "consumidores de drogas muy versátiles, que se tomaban todo y de todo". Pocos años después de editarse *Gone Fishin'*, Shatter murió de una sobredosis de heroína, y Flipper se separó. "La mayoría de los grupos de San Francisco no duraban mucho por las drogas", opinó Carducci. Asimismo, de acuerdo con Helios Creed, las drogas fueron uno de los factores que llevaron a que Chrome se desintegrara. "Damon empezó a consumir heroína y yo, anfetaminas. Él se puso cada vez más introvertido y agorafóbico; y yo, todo lo contrario. 'Esto no funciona, tengo que armar una banda y salir de gira', me decía a mí mismo."

San Francisco cambió a principios de los años ochenta. La "Belle Époque" que Blaine L. Reininger describió empezó a desaparecer. El doble homicidio del alcalde George Moscone y Harvey Milk, miembro de la junta de supervisores de la ciudad, representó el fin de la era dorada del liberalismo social. "Moscone era una especie de Kennedy local, y Milk era el primer homosexual declarado del país en ganar elecciones y llegar al gobierno", observó Steve Brown. "Fue un golpe durísimo. Después de esos asesinatos, la ciudad pasó por un período muy oscuro. El ambiente se puso turbio; todo era negativo. Cuando el asesino, un ex policía, Dan White, recibió una sentencia muy leve porque argumentó ser un padre de familia con mucho estrés, la comunidad gay, por lo general bastante reservada, criticó el fallo con una violencia inaudita. Hubo una revuelta enorme, en la que quemaron docenas de vehículos de policía." En la década del ochenta, bajo el mandato de la nueva alcalde Dianne Feinstein, el downtown de la ciudad, que hasta entonces había sido el centro de la escena bohemia, fue demolido para dar lugar a nuevos proyectos inmobiliarios. Los especuladores no tardaron en responder al llamado y construir edificios de oficinas en la zona. A esa altura, los integrantes de Tuxedomoon gravitaban cada vez más hacia Europa, donde los trataban como artistas y les asignaban teatros profesionales para dar sus recitales, con camarines decentes y cuidados. En palabras de Brown: "Estábamos de gira por Europa durante las elecciones de 1980, y Blaine dijo en broma en varias entrevistas que si Reagan ganaba, no volveríamos a los Estados Unidos. Y básicamente, eso fue lo que pasó".

Quienes se quedaron en San Francisco vieron cómo la escena musical local se achicaba y se volvía cada vez más refractaria a la experimentación. El punk hardcore, basado más en los suburbios, empezó a ganar adeptos. "San Francisco no tiene un equivalente a Orange County o Long Beach, los centros más importantes de música punk hardcore del sur de California", señaló Tupper. "Pero a medida que uno desciende por la península hasta San José, o pasando Berkeley hasta lugares como Walnut Creek, uno sí encuentra más bandas hardcore. Y cuando el hardcore se convirtió en el género imperante, significó más bien un retroceso: la gente no quería probar cosas nuevas o diferentes, sino simplemente encajar en la corriente." Según Lose, "Al principio, no era necesario que todos los grupos tocaran rápido y con un volumen alto. En una misma noche uno podía ver a Factrix, Nervous Gender y The Avengers en el mismo concierto, tres bandas muy distintas entre sí. Pero a comienzos de los ochenta, uno iba a un recital hardcore y terminaba viendo tres bandas que tocaban igual". Para Bond Bergland, "Los músicos que realmente estaban interesados en experimentar se mudaron a Nueva York". Después de que Factrix se separara,

Bergland se fue de San Francisco y, finalmente, se asentó en el Lower East Side, donde formó el grupo de krautrock posindustrial Saqqara Dogs.

Joe Carducci dijo recordar con agrado la subcultura de San Francisco a fines de la década del setenta como "un lugar muy vital, donde a uno le daban la oportunidad de ganarse al público. Eso duró hasta fines de 1981". El lado negativo era la omnipresencia de cierto diletantismo. "Hay algo en la ciudad que te anima a separarte de tu banda y empezar proyectos paralelos o incursionar en cosas nuevas con alguien distinto". Otro problema común en los paraísos bohemios es que pueden terminar produciendo una mentalidad más o menos provinciana", argumentó Carducci. "Salvo The Dead Kennedys y Flipper, las otras bandas no salían de gira. Muchas imaginaban, creo, que estaban *muy* adelantadas al resto del país."

CAPÍTULO 13

A TODA VELOCIDAD:
PIL Y EL AUGE Y LA CAÍDA DEL POSTPUNK

El gran año de Public Image Ltd. fue 1979. Virgin Records, todavía convencido de que John Lydon era su posesión más preciada, dejaba que la banda usara estudios con última tecnología carísimos como laboratorio sonoro y espacio de juego. Tras un debut no del todo contundente, la música de PiL, finalmente, estaba empezando a encontrar su propia cohesión y su propia potencia. Todo esto culminaría en la edición de *Metal Box* a finales de ese mismo año. La moral estaba alta entre las filas del Escuadrón PiL. De hecho, casi toda la banda vivía en comunidad, como una gran familia feliz, en lo de Lydon.

Justo antes de embarcarse en la funesta gira de Sex Pistols por los Estados Unidos, Lydon había utilizado astutamente sus escuetas ganancias para comprar una casa. El número 45 de Gunter Grove ocupaba la esquina de una fila de casas adosadas en hilera victorianas en el extremo menos coqueto de Chelsea. "John usaba la parte superior de la casa", dice Keith Levene. "Yo usaba la parte de abajo y Dave Crowe vivía en un pequeño pedacito por el que uno tenía que pasar para subir las escaleras." Solo Wobble mantenía distancia, prefiriendo quedarse en la casa de sus padres en East London.

Gunter Grove se convirtió en uno de los lugares en los que las celebridades del postpunk, como The Slits y Don Letts, pasaban el rato. La heladera siempre estaba bien abastecida de cerveza, circulaban variopintas sustancias ilí-

citas y los gigantescos parlantes de Lydon, ubicados en la sala de estar comunal del piso superior, tronaban con los graves retumbantes de una banda de sonido reggae. Aún parcialmente atravesado por la actitud que se había visto forzado a adoptar durante el verano de 1977, cuando se había erigido en el Enemigo Público Número Uno del Reino Unido, Lydon se recluía y jugaba a ser el centro de atención de toda una comitiva de colgados y amigotes. "Me encantan las visitas", dijo una vez. "Están aquí para entretenerme."

No todo eran risas acogedoras en la Casa Lydon, sin embargo. Aunque las drogas que más circulaban eran la marihuana y el *speed*, la heroína empezaba a infiltrarse sigilosamente en parte de la camarilla. Como si fuera para justificar la manía persecutoria de Lydon, Gunter Grove era objeto de redadas regulares cortesía de la brigada antidrogas local. En febrero de 1979, por ejemplo, uno de tales allanamientos ocurrió a las seis de la mañana. Irónicamente, los miembros de PiL, de ordinario fanáticos de las anfetaminas que permanecían despiertos hasta el mediodía, se habían ido a dormir, por una vez, a un horario razonable. Así que la policía tiró abajo la puerta de entrada y registró toda

la casa, destripando el colchón de Lydon y levantando las tablas del piso de su cuarto. Aunque no encontraron nada, Lydon fue escoltado hasta la estación de policía local y tuvo que volver caminando a su casa en pijama.

Otra de las sombras que se cernía sobre la familia Lydon era la muerte. En 1979 Lydon perdió tanto a su madre (que murió a causa de un cáncer) como a su ex mejor amigo, Sid Vicious (que murió a causa de la heroína). De hecho, fue ver cómo su madre, el gran sostén de su vida, se apagaba lentamente lo que inspiró la letra que Lydon escribió para el single "Death Disco", lo primero que PiL editaba después de su álbum debut. En ese single, la línea de bajo hard funk de Wobble avanza como una sensación de náuseas provocada por el miedo. Levene genera una increíble cantidad de sonido usando solo una única guitarra: tortura la melodía clásica/kitsch de *El lago de los cisnes*, apura acordes rítmicos que se sienten como una cuchilla apoyándose sobre los huesos, esparce un sedimento microtonal de armónicos; todo eso simultáneamente. Ardiendo a través de este enjambre de angustia, Lydon exorciza su dolor como una Yoko Ono en su grito primal más explícito: "Seein' in your eyes [...] Silence in your eyes [...] Final in a fade [...] Flowers roting *dead*" [Habiendo visto en tus ojos [...] Silencio en tus ojos [...] Final de un modo desteñido [...] Flores pudriéndose *hasta morir*].

Editado en junio de 1979, puede decirse que "Death Disco" sigue siendo, aún hoy, el single más radical de todos los tiempos en haber alcanzado el Top 20 del Reino Unido. Cuando PiL salió en *Top of the Pops*, la cara del conductor mientras presentaba a la banda y pronunciaba con renuencia el título de la canción se veía blanca como el papel. Wobble permaneció sentado en un sillón de dentista durante toda la presentación. "En los camarines, todo el mundo hacía fila para que lo pusieran lindo, pero yo solo le pedí a la gente de maquillaje de la BBC que me pintaran los dientes de negro, así podía mostrarle una gran sonrisa a la cámara y que me faltaran los dientes de adelante."

Invitar a la Parca a la fiesta del pop era un tipo de subversión. Igual de radical, a su modo, era juntar la palabra "death" [muerte] con la palabra "disco", un género musical que aún era aborrecido por casi todo el público de PiL. La edición del single en formato doce pulgadas incluía dos versiones del tema "estilo disco", el "½ Mix" y el "Megga Mix". En las entrevistas de esa época, Lydon declaraba cosas como que el disco (y The Raincoats) era la única música contemporánea que le gustaba, y Wobble, por su lado, se entusiasmaba diciendo que el disco era "música muy *útil*, funcional".

El siguiente single de PiL, "Memories", se orientaba todavía más decididamente en dirección a la música dance: sus líneas de bajo rápidas, dinámicas y enérgicas; sus hi-hats siseantes y sus redoblantes nítidos; sus *breakdowns à la* música disco en los que el sonido es despojado al máximo y la intensidad se ajusta varios puntos. Solo los vidriosos velos dispuestos por las guitarras arabescas de Levene y la invectiva antinostalgia de Lydon desentonan con los imperativos de la pista de baile. Aullando cual si fuera cierta cruza de espíritu mitológico femenino y cabra montesa, Lydon clama contra un imbécil anónimo que todavía está viviendo en el pasado. En ese momento, los críticos especularon que el blanco de los insultos de Lydon podía ser la avalancha de nostalgia que había estado dominando la cultura pop del Reino Unido en 1979 bajo la forma de los *revivals* mod y ska. Pero cuando Lydon espeta con desprecio "This person's had enough of useless memories" [Esta persona ya está harta de los recuerdos inútiles], da la sensación de que bien podría estar hablando de su propia necesidad de cortar lazos con el pasado, ya sea que se trate de recuerdos de sus seres queridos o de enmarañados arrepentimientos ligados a sus años como el *frontman* de Sex Pistols.

Aunque "Memories" no consiguió entrar en el Top 40 cuando fue editado como single en octubre de 1979, su lanzamiento sí generó una expectativa

feroz con vistas al segundo álbum de PiL. Parte importante de lo que habría de transformarse en *Metal Box* ya había sido grabada en el mes de mayo anterior, y el resto se completó de modo intermitente durante el verano. El baterista Richard Dudanski se fue de la banda en medio del proceso de grabación, así que terminaron siendo Levene y Wobble los que se hicieron cargo de las baterías en varios de los temas. Martin Atkins, que acabaría convirtiéndose en el baterista que más tiempo permaneció entre las filas de PiL, recién fue reclutado cuando el disco estaba prácticamente terminado (recibió una orden de comparecencia para hacerse presente en el estudio en la forma de una desconsiderada llamada telefónica a las tres de la mañana). "Cuando llegué al estudio Townhouse, alguien me dijo: 'Ahí está la batería, inventa algo'", recuerda Atkins. "Wobble y yo escribimos 'Bad Baby' ahí mismo, de forma espontánea. Lo que se escucha en *Metal Box* son literalmente esos cinco minutos de nosotros dos tocando juntos por primera vez. Solo había pasado media hora desde que había conocido a todo el mundo, y yo ya estaba en el disco." Como uno puede imaginar sin demasiada dificultad, esta no era, necesariamente, la mejor manera

de funcionar para una banda. En efecto, "Bad Baby" es la única mancha en lo que de otro modo es, sin lugar a duda, no solo la obra maestra de PiL, sino también la coronación de todo el postpunk.

Metal Box es una extraña mezcla de espontaneidad en tiempo real y posproducción obsesiva. Muchas de las canciones fueron grabadas en solo una o dos tomas, y algunas de ellas incluso se compusieron ahí mismo, mientras las tocaban. Sin embargo, lo cierto es que todo tomó verdadera consistencia durante la mezcla, altamente influenciada por la pasión de la totalidad de los integrantes de PiL por el dub y la música disco. *Metal Box*, declaró Levene, era un ejercicio práctico para "descubrir qué era la mezcla, de qué se trataba, fue algo así como un curso acelerado de producción". Lo más notable del disco es, en efecto, cómo PiL consiguió asimilar tanto la atmósfera apocalíptica del roots reggae como la estética de la sustracción del dub (quitar instrumentos, usar el espacio vacío) sin recurrir ni una sola vez a efectos de producción obviamente "dub", como el reverb y el eco.

El disco abre con "Albatross", diez minutos de presión inmisericorde cortesía del bajo de Wobble sobre la cual Levene corta el aire como si estuviera manipulando una guadaña en lugar de una guitarra, y Lydon canta tal y como si estuviese siendo aplastado entre dos gigantescos bloques de piedra. "Albatross"

es "Public Image" puesta del revés, Lydon completamente seguro de que puede dejar atrás su pasado, abandonarlo para que se coagule de desesperación. Siguen "Memories" y "Death Disco", esta última rebautizada como "Swan Lake" y con un nuevo final, un *locked groove* (un "loop accidental" que se repite una y otra vez porque está grabado en el surco final del lado B del disco) que reitera incesantemente el dolor y el horror de Lydon congelándolos para siempre, como si se tratase de *El grito* de Munch.

Tras la urgencia explosiva de los dos singles viene la parsimonia lenta y el trance aletargado de "Poptones". Girando alrededor de la línea de bajo profunda, exploratoria de Wobble, la guitarra de Levene desparrama una estela de chispas armónicas que se funden con la refulgente espuma nebulosa que levantan los platillos. Hablando acerca de su modo de tocar la guitarra en "Poptones" –"circular, tintineante", casi psicodélico–, Levene comparó los efectos de su repetitividad con los efectos de quedarse mirando fijamente una pared blanca por algún tiempo. "Si uno la mira solo por un segundo verá una pared blanca... Si uno sigue mirándola por cinco minutos, comenzará a ver distintos colores, distintos patrones que se empiezan a armar frente a tus ojos, sobre todo si uno no parpadea. Y los *oídos* no parpadean." Mostrándose completamente a la altura de las circunstancias, Lydon completa la gracia siniestra de la música con una de sus letras más discretamente perturbadoras. Bosquejado en imágenes soslayadas, fracturadas, aparece el relato de alguien que fue raptado, llevado en un auto hasta el bosque y violado. "Verlo en retrospectiva no me hace ningún bien", recita la víctima recordando amargamente las tranquilizadoras "poptones" [canciones pop] que estaban sonando en el pasacassette del auto del perpetrador. No queda claro si la canción está siendo entonada por un cadáver (un verso dice: "You left a hole in the back of my head" [Dejaste un agujero en la parte trasera de mi cabeza]) o si la víctima escapó y ahora está escondida, acurrucada y temblando, entre el follaje húmedo (otro verso refiere: "Standing naked in this back of the woods" [Aquí parado, desnudo, ocultándome en el bosque]). "La letra de John era súper evocativa y en parte era el resultado de que estuviéramos grabando el tema en The Manor, la mansión/estudio de Richard Branson. Cada vez que íbamos hasta allí en el auto teníamos que pasar por un bosque", dice Wobble. En "Poptones", al igual que en otras canciones de *Metal Box*, la interpretación de Lydon encastra con la guitarra de Levene en algún lugar extraño, anímico, a mitad de camino entre lo celta y lo

árabe. "Cuando alguien no sabe cantar aparecen tonos de voz naturales", explica Wobble. "Así que la música de PiL estaba más basada en sobretonos y subarmónicos que en la armonía en sí misma. ¡No éramos los Beach Boys! PiL, de hecho, tenía más cosas en común con la música lapona o china."

"Poptones" se zambulle directamente en "Careering", un tren fantasma de inspiraciones norirlandesas en el que Levene abandonó la guitarra para abrazar en cambio el ominoso cernirse y precipitarse de las formas sonoras electrónicas creadas por un Prophet 5, un tipo de sintetizador modular carísimo que fue el primer sintetizador programable en salir al mercado. A continuación viene "No Birds Do Sing", en opinión de Levene "la mejor grabación de PiL". Wobble y Dudanski montan un groove cataclísmico sobre el que Lydon recita otra letra afiladísima, en esta ocasión abocada a diseccionar la "abigarrada aglomeración de sutiles accesorios" de la vida en los suburbios, la serena narcosis de su "insípida opulencia ociosa planificada". La guitarra de Levene emite una espuma inquietante y metálica que es simultáneamente fascinante e insidiosa. El track instrumental que sigue, "Graveyard", es música disco para un

baile de esqueletos. Realmente suena como si un montón de huesos se estuvieran sacudiendo rítmicamente, repiqueteando y chocando de modo desenfrenado entre sí. Después de eso, primero *Metal Box* pierde por un instante el rumbo con los precoces "The Suit" y "Bad Baby", y luego, se recupera drásticamente con las últimas tres canciones: el psicótico beat disco de "Socialist", puras baterías secas y procesadas y ruiditos de sintetizador; la estampida "funk matón" de "Chant", con Lydon despotricando acerca de la violencia en las calles y el conservadurismo moderado de los lectores liberales del *Guardian*; y el inesperado sobrecogimiento *à la* Erik Satie de "Radio 4", con sus suspiros de sintetizador y su línea de bajo, ligeramente sollozante.

En honor a la estética "doce pulgadas" del reggae y la música disco –y para asegurar la mayor calidad de sonido posible–, PiL insistió en editar su álbum como un disco "triple": tres discos de doce pulgadas grabados a 45 rpm en vez de un único disco de doce pulgadas grabado a 33 rpm, que era lo convencional para los LP. "Estábamos homenajeando y celebrando la mera idea de los singles de doce pulgadas, los prelanzamientos, los *slates*", dice Levene. "Con ese formato, los graves suenan mucho mejor." La idea de poner entonces estos tres discos dentro de una lata de película color gris mate fue de Dennis Morris, un amigo de Lydon que era fotógrafo. El alucinante packaging de *Metal Box*

probablemente haya sido la hazaña más impresionante de PiL en términos de romper con los procedimientos clásicos de la industria del rock. *Metal Box* deconstruía fehacientemente la idea de "el álbum", alentando a la gente a escuchar los temas en el orden que fuera. "La idea es que uno definitivamente no lo escucha del lado A al lado F", explicó Wobble. "Uno simplemente pone una o dos canciones y lo deja ahí."

La perspectiva de un packaging inusual también le resultaba atractiva a PiL por razones de mera perversidad maliciosa. Tres discos sin tapa ceñidamente apiñados dentro de una lata redonda y separados entre sí solo por círculos de papel no eran fáciles de sacar sin rayar. "Nos encantó la idea de que tanto abrir la lata como sacar los discos fuera algo difícil de conseguir", admite Levene. El chiste les costó caro. "Virgin nos llamó para que nos reuniéramos y dijeron: 'Miren, si quieren hacerlo en una lata, va a costar sesenta y seis mil libras más. Solo podemos hacerlo si ustedes nos devuelven un tercio de su adelanto'."

Editado apenas antes de la Navidad de 1979, *Metal Box* fue casi universalmente recibido con un sinfín de alabanzas. Uno de los indicadores de la importancia colosal que tuvo incluso apenas al salir fue que *NME*, en su número del 24 de noviembre, puso a John Lydon en la tapa, pero, dentro, no había ninguna entrevista, solo una crítica de *Metal Box* de página completa. El *timing* había sido perfecto. La segunda mitad de 1979 vio al postpunk alcanzar su máximo pico de popularidad, con festivales propios como el Futurama, que se organizó para septiembre, una de cuyas noches fue encabezada por PiL.

El postpunk estaba en la cima de su creatividad y disfrutaba, en consecuencia, de una gloriosa –si bien, en definitiva, efímera– admiración generalizada tanto por parte de los críticos como por parte de su público. En el número navideño de *NME*, los "Mejores Cinco Discos de 1979" seleccionados por los escritores residentes de la publicación incluían a *Fear of Music* de Talking Heads en el puesto número uno, a *Metal Box* de PiL en el puesto número dos, y a *Unknown Pleasures* de Joy Division, *Setting Sons* de The Jam y *Entertainment!* de Gang of Four en los tres puestos subsiguientes. El retraso de las fechas de edición y el desfase transatlántico harían que el postpunk alcanzase su pico máximo de aprobación en los Estados Unidos recién al año siguiente, cuando PiL y Talking Heads (ahora con *Remain in Light*) consiguieran infiltrarse hasta el Top 5 de la encuesta nacional anual de críticos del *Village Voice*.

Toda cima, igual, precede por definición a una caída en picada. En efecto, se puede decir que, de alguna manera, todas las edades de oro musicales siempre son, ellas mismas, las responsables de fabricar sus propios finales. Discos como *Metal Box* y *Unknown Pleasures*, por la propia fuerza de su misma singularidad, garantizan el hecho de que habrán de ser copiados por bandas mucho menos relevantes cuyas propias imaginaciones han conseguido ser sojuzgadas. En la música pop, cada ola de innovación instala inevitablemente toda una multitud de nuevos clichés y convenciones. Tras los pasos de PiL y Joy Division surgió todo un nuevo underground de bandas lúgubres y sombrías, como The Sound y Killing Joke. Tan pronto como en 1980, la segunda edición del festival de música postpunk Futurama ya era ridiculizada como una versión angustiada del primer Monsters of Rock, el festival británico de hard rock y heavy metal originalmente organizado en Castle Donington (los grises rebaños de muchachos cubiertos en sobretodos oscuros se veían tan uniformes como las hordas enfundadas en jean que seguían a Iron Maiden).

Paradójicamente, este ejército de clones también cargaba a las bandas pio-

neras con la inmensa presión de mantenerse en movimiento y alcanzar nuevas fronteras. PiL empezó 1980 con muchas ventajas. Todavía contaban con el apoyo de Virgin. Pese a lo experimental de su contenido y a lo altísimo de su precio de venta al público, a *Metal Box* le había ido bien comercialmente hablando (para febrero, había agotado las 50.000 copias de la edición limitada de la lata y luego fue reeditado como un álbum doble convencional bajo el título de *Second Edition*). Sin embargo, a medida que el año avanzaba, el desafío de superar su propio disco histórico parecía estar empezando a paralizar a los integrantes de PiL.

Al principio, PiL se dedicó a disfrutar de la aclamación general. Lydon, un confeso adicto a la televisión y un maldito holgazán, le dijo a la revista *Sounds*: "Si pudiera, ni siquiera caminaría. Me encantaría tener una cama rodante. Si hay una cosa que nunca entendí es a esa gente que se queja de tener dolores producto de pasar mucho tiempo en la cama. Eso es un lujo, ¿no?". En abril de 1980 PiL se dignó a salir de gira por los Estados Unidos, pero solo a condición de que el cronograma de actividades fuese lo menos agotador posible. Esparcieron diez fechas a lo largo de tres semanas y media. El baterista Martin Atkins recuerda, de hecho, haber pasado tres noches en Boston, en su propia suite, por un solo recital y un par de entrevistas radiales.

A pesar de este ritmo tan relajado, el breve paseo de PiL por los Estados Unidos le quitó para siempre de la cabeza a la banda la idea de salir de gira. Tocar en vivo nunca había sido una pasión para Lydon o Levene. En una ocasión, en efecto, este último declaró: "Preferiría mandar un video de nosotros tocando en vez de hacer una gira de treinta fechas". Wobble, sin embargo, sí disfrutaba de conectar con la audiencia, cosa de la que Lydon se burlaba diciendo que era "toda esta actitud condescendiente de estar tocando para los chicos".

Con solo veinte años y repleto de energía (no toda ella natural), Jah Wobble empezó a sentirse cada vez más frustrado por la inactividad de PiL en todos y cada uno de los frentes. No sabía dónde meterse de la vergüenza ante el tamaño trecho que había entre lo que PiL decía ser (no una banda, sino una compañía de comunicaciones) y lo que realmente habían hecho (absolutamente nada, a decir verdad). En las entrevistas, Levene seguía hablando con grandilocuencia acerca de hacer bandas de sonido para películas, videos musicales, incluso seguía haciendo comentarios solemnes acerca de la posibilidad de diseñar equipos musicales, estos últimos ahora encarnados en un eventual pro-
yecto de sintetizador de percusiones y un estudio de grabación portátil del tamaño de un portafolios. Pero todas estas eran, en el mejor de los casos, puras ilusiones y, en el peor, puras patrañas. "Toda esa idea de la compañía matriz... Incluso en aquel entonces yo ya pensaba: 'Mierda, ¿qué vamos a hacer? ¿Vamos a hacer una *película*? ¡No vamos a hacer *nada*!'", se ríe ahora Wobble. "Y eso irritaba a ciertas personas, porque me burlaba un poco de toda la cuestión."

Todavía más frustrante para Wobble era la indolencia de PiL a la hora de hacer discos. Él ya había sacado algunos singles como solista y, en mayo de 1980, editó su primer LP, el encantadoramente tonto *The Legend Lives On... Jah Wobble in "Betrayal"*. Fue este gesto de independencia suyo el que provocó la primera grieta importante en la regia fachada de PiL. Para agosto de ese mismo año el bajista se estaba yendo de la banda en medio de una nube de asperezas. La explicación oficial de la controversia era que Wobble había reutilizado algunas de las viejas pistas de PiL en *The Lengend Lives On.* Pero, a decir verdad, lo cierto era que la idea misma de la "compañía matriz" siempre había implicado que PiL, supuestamente, tenía intenciones de diversificarse, ya fuera con proyectos solistas o con incursiones que no tuvieran que ver de forma directa con la música. Siendo que, además, "versionar" los *riddims* del reggae era

una práctica ampliamente extendida en esa tierra jamaiquina que Lydon tanto amaba, ¿cuál era, entonces, el problema con el ahorrativo reciclaje de Wobble? La verdad era que la tirantez entre los miembros de PiL venía creciendo desde las últimas etapas de la grabación de *Metal Box*. "La atmósfera se puso bastante fea", dice Wobble, "así que me iba y grababa los tracks rítmicos solo en los Gooseberry Studios de Chinatown". La frustración de Wobble aumentó aún más durante la mezcla de *Metal Box*, cuando Levene acaparó la consola y apenas si lo dejó hacer algún tipo de aporte creativo.

Otro de los reclamos de Wobble tenía que ver con la irregularidad y el magro monto de su salario en PiL. "Estaba ganando sesenta libras a la semana e incluso tenía que forcejear para conseguir eso." Las políticas de empleo de PiL, en general, dejaban mucho que desear. Después de la gira estadounidense, Atkins fue despedido de manera inmediata pura y simplemente para que PiL pudiera evitar, afirma él, tener que pagarle un salario semanal mientras la banda no estaba en actividad. Más adelante ese mismo año, de hecho, Atkins fue recontratado cuando PiL finalmente entró a grabar su tercer disco.

"PiL no era manejada como un negocio serio", dice Atkins. "Me costaba cinco viajes desde Willesden Green hasta Chelsea, es decir, de una punta a la otra de Londres, conseguir que alguien en Gunter Grove me abriera la puerta y me diera mis sesenta libras. Y para cuando llegaba de vuelta a mi casa ya me había gastado la mitad en *speed*. Si era un jueves, casi seguro me quedaba en Gunter Grove hasta el domingo. Nos quedábamos despiertos toda la noche viendo *Apocalipsis Now*, todos súper pasados de anfetaminas."

En algún momento durante sus últimos meses como uno de los miembros de la disfuncional familia PiL, Wobble le dijo a la revista *Sounds*: "Creo que a veces estamos al borde de la psicosis. Y no estoy usando esa palabra a la ligera. Psicosis en serio. En otras palabras, perdemos todo contacto con la realidad". A lo largo de toda la segunda mitad de 1980, empezaron a circular rumores acerca de la desagradable atmósfera que ahora sobrevolaba Gunter Grove, historias de drogas duras y versiones de que Lydon se había transformado en un ermitaño paranoico incluidas. Con respecto a esto último, los allanamientos policiales regulares no eran de ninguna ayuda y, además, Lydon también había sido recientemente traumatizado por una breve estancia en Mountjoy, una infame cárcel irlandesa, tras haberse visto envuelto en un altercado con dos policías fuera de servicio en un pub de Dublín. Agréguese la

ingesta nada despreciable de anfetaminas, y uno entiende con facilidad por qué había no una señal, sino directamente un póster entero de advertencia en Gunter Grove que decía: "Que estés paranoico no quiere decir que no te estén persiguiendo".

"Esa paranoia era como estar en un búnker de Hitler", dice Wobble. "Hacía que todo estuviera aún más tenso. Era todo un poco parecido a esa película de Nic Roeg, *Performance*." En *Performance*, Mick Jagger interpreta a una súper estrella de rock de los sesenta altamente afectada por las drogas que se refugia en su casa de estilo georgiano en Powis Square, Ladbroke Grove (la misma zona colonizada por los hippies y desvencijada de West London en la que Rough Trade tenía sus cuarteles generales). "No creo que John se haya considerado nunca un dios del rock tal como el personaje de la película, eso sería injusto", dice Wobble. "Pero sí sobrevolaba un poco esa sensación general de que había que retirarse del mundo. Algo así como: *aquí dentro* es donde hay que estar, rodeado de todo este drama –en vez de salir y existir en el mundo y ya–."

Mirando hacia atrás, ahora Wobble ve a PiL como una oportunidad que, arruinada por las drogas y el letargo, fue literalmente *echada a perder*. La situa-
ción general, ya mala, fue empeorada por el hecho de que sus protagonistas ni siquiera estaban todos en el mismo régimen de atención químico. Wobble una vez describió a PiL como "cuatro lisiados emocionales que consumen cuatro drogas distintas". Hoy bromea: "Si todos hubiésemos estado tomando las mismas drogas, ¡tal vez podríamos haber conseguido hacer que todo funcionara aunque sea un poquito más de tiempo! Algunos estaban inyectándose heroína, otros tomaban *speed*, otros fumaban una marihuana realmente fuerte y otros consumían combinaciones varias de todo eso junto. Yo, personalmente, era un enfermo del *speed*. Estaba muy metido en todas las drogas que pudieran inhalarse, me encantaban. Beber e inhalar".

Hoy por hoy, Levene es sumamente reservado a la hora de hablar con detalle acerca de sus años de heroína, pero, en una entrevista con *NME* en 1983, fue abierto y sincero respecto de los efectos que él cree que eso tuvo en PiL y confesó: "Estaba meramente coqueteando con la heroína cuando armamos la banda. Después empecé a hacerlo constantemente por algo así como unos tres años". *Flowers of Romance*, el accidentado disco que siguió a *Metal Box*, coincidió con la peor etapa de la adicción de Levene. "Cuando uno tiene que hacer algo creativo, se pone realmente difícil. Mientras estábamos grabando

Flowers, intentaba que las sesiones coincidieran con la parte del día en la que sabía que tenía la menor cantidad posible de heroína en el cuerpo." Así y todo, en la nota de 1983, Levene insistió en que era él quien "solía manejar PiL en la época en la que estaba totalmente metido en la heroína". A pesar de contar con un miembro extra a tiempo completo, Dave Crowe, que solo había sido reclutado para organizar todo y llevar las cuentas, Levene afirmó que fue *él* quien terminó controlando y haciéndose cargo obsesivamente de todos y cada uno de los aspectos de la banda: "Era yo quien solía componer toda la música, quien conseguía que Virgin nos diera dinero, quien se aseguraba de que el disco fuera promocionado correctamente, quien averiguaba si esa semana estábamos en *Top of the Pops*. [...] Cuando lo analizo, creo que [el uso de heroína] se debía básicamente a que estaba muy solo y muy asustado, y bajo muchísima presión".

Uno de los efectos secundarios de la heroína es la constipación. Creativamente hablando (sino también literalmente), Levene experimentó un caso crónico de bloqueo durante parte importante de las sesiones de grabación para el tercer disco de PiL, *Flowers of Romance*, que empezaron en octubre de 1980 en The Manor, el estudio de Virgin. Pasaron varios días durante los cuales los integrantes de PiL solo se dedicaron a jugar a los videojuegos y a ver películas mientras un staff entero de gente se ocupaba de atenderlos como reyes y satisfacer cada uno de sus caprichos. "¡Todos estábamos intentando *mucho* evitar la cuestión del estudio!", dice Levene. "Yo armaba todos los equipos, preparaba un montón de juguetitos electrónicos y sintetizadores, y me quedaba ahí toqueteando botones y perillas y buscando sonidos, sí, pero no necesariamente grabando un disco." Con Wobble ya fuera de la banda, la vieja alquimia –esa manera en la que el enfoque no profesional e intuitivo del bajista servía como catalizador para el virtuosismo retorcido de Levene– había desaparecido. "Todo hubiese sido mejor si Wobble se hubiese quedado", admite Levene.

Por fin, después de varios días de estudio, pasó algo: al decirle al ingeniero de sonido que no dejase de grabar bajo ningún concepto, Levene marcó algunos patrones de percusión en un extraño instrumento de bambú que Richard Branson, el mandamás de Virgin, había traído de Bali y, luego, les agregó unos sonidos de sintetizador ("los animales" al interior de la selva percusiva, según sus propias palabras). El resultado, titulado "Hymie's Him", sería sin lugar a

duda el tema más flojo de todo *Flowers of Romance*, pero sacó a la banda del punto muerto y le dio una dirección un poco más clara respecto de hacia dónde ir, musicalmente hablando. Transformando en virtudes tanto el hecho de que Wobble se hubiera ido como la actual aversión de Levene por la guitarra (que, según Atkins, era parcialmente resultado de que sus brazos estuvieran demasiado hinchados como para poder tocarla), PiL decidió orientar todo el nuevo disco alrededor de sonidos de tambores e ir en busca de una atmósfera percusiva, tribal, que Levene eventualmente describiría como "muy acústica, humana [...], pero realmente pesada".

Mudándose a Townhouse Studios, otro costoso estudio de grabación propiedad de Virgin Records, esta vez ubicado en West London, PiL se procuró toda una serie de instrumentos acústicos de segunda mano –un ukelele, un saxo, un banjo, un violín– y se dispuso a generar montones de material sonoro en crudo con el que poder trabajar luego, una vez que ya estuvieran en la consola de mezcla. *Flowers of Romance* es el único disco de PiL en el que Lydon, el célebre no músico, de hecho toca instrumentos, como es el caso del banjo de tres cuerdas que se escucha en "Phenagen" (un tema que debía su nombre a una pastilla para dormir en efecto fuerte). Levene hablaba acerca de usar deliberadamente "la total y completa ineptitud de John como una ventaja en términos creativos".

Mientras *Metal Box* había empujado los límites del rock hasta el extremo, *Flowers of Romance* intentaba, en cambio, acceder directamente a un espacio por completo postrock. "Levene estaba obsesionado con esta cosa de 'no voy a tocar nada que ya se haya tocado alguna vez'", recuerda Vivien Goldman, una visitante habitual de Gunter Grove. En *Flowers of Romance* la guitarra de Levene aparece solo en "Go Back" (parodiándose a sí misma) y en "Phenagen" (psicodélicamente invertida). Al mismo tiempo, de todas maneras, tampoco es cierto que Levene se haya ocupado seriamente de llevar los jugueteos de sintetizador de *Metal Box* mucho más lejos. A decir verdad, de lo que realmente se trató en *Flowers of Romance* fue de usar el estudio mismo como el instrumento principal.

El disco consiguió armarse de una manera bizarramente desarticulada. Convocado al estudio para que grabara algunas pistas de batería, Atkins se encontró con que ni Lydon ni Levene estaban allí, así que solo se dedicó a trabajar en estrecha colaboración con el ingeniero de sonido, Nick Launay, en

pos de crear llamativos tracks rítmicos. "Me había quedado dormido, la noche anterior, con mi reloj pulsera de Mickey Mouse pegado a la oreja y entonces me desperté cuando sonó, me desperté con ese sonido. Así que pusimos el reloj arriba del parche de una chancha [un tom de piso] para que tuviera resonancia, y luego Nick afinó, loopeó y le puso delay a ese sonido, y yo toqué la batería al ritmo de eso, y es eso lo que se transformó en 'Four Enclosed Walls'." Atkins también estuvo altamente involucrado en el track más destacado del álbum, "Under the House" –una manada de tom-toms tribales corriendo en estampida con sonidos de cuerdas que chillan de un lado a otro del campo sonoro paneado en estéreo–. En ese tema, las voces procesadas de Lydon parecen salir de su garganta como si fuesen un vapor maligno o ectoplasma. La letra hace alusión a una experiencia sobrenatural. Algunas versiones dicen que se trata de un fantasma que, en efecto, deambulaba por The Manor, pero Levene cree que más bien tiene que ver con un sentido más abstracto del mal con el que Lydon estaba inusualmente en sintonía.

Flowers of Romance se terminó de grabar a fines de noviembre de 1980,

pero Virgin, que odió los resultados finales, retrasó su edición hasta abril del año siguiente. En el ínterin, para poner algo en las medias navideñas de los fans de PiL, el sello apuró ese recurso de emergencia clásico de la industria discográfica del rock, el disco en vivo. En su crítica del por lo demás bastante superfluo *Paris au Printemps* para *NME*, Vivien Goldman hizo alusión a los "severos dolores de parto" que rodeaban la grabación y la edición de *Flowers of Romance*, pero, siendo que contaba con información privilegiada gracias a su relación personal con los miembros de la banda, también declaró, llena de confianza, que con este nuevo disco aún por salir PiL había roto, una vez más, "otra barrera del sonido".

Editado como single en marzo de 1981, el tema que daba título al disco sí estuvo a la altura del bombo publicitario de Goldman acerca de que PiL había inventado "un nuevo tipo de ritmo". Alcanzó el Top 30 del Reino Unido y condujo a otra presentación trastornada en *Top of the Pops* (que esta vez vio a Levene golpeando la batería enfundado en una bata blanca de técnico de laboratorio, a Jeannette Lee empequeñecida por su chelo y a Lydon adornado con un alzacuello de párroco, torturando a su violín como un demente). El prestigio que PiL había alcanzado para ese entonces era tal que, cuando el disco llegó por fin a las tiendas en abril, fue automáticamente celebrado como otra

obra maestra que destrozaba los paradigmas establecidos. Los comentaristas más escépticos, sin embargo, notaron la evidente falta de *trabajo* que había estado involucrada en el disco, desde su irrisoria duración (treinta y dos minutos) hasta su inconsistente packaging (una polaroid de Jeannette Lee con una rosa entre los dientes). Temas como "Four Enclosed Walls" y "Phenagen" –con sus tratamientos sónicos extremos, sus sonidos paneados en estéreo y los berridos tipo plegaria/lamento de Lydon– bien pueden haber resultado deslumbrantes en una primera escucha, pero, a decir verdad, lo cierto es que a fin de cuentas todos los temas del disco eran cualquier cosa menos memorables.

En esencia, *Flowers of Romance* era una mera repetición de las travesuras más extravagantes de la vanguardia prepunk europea, cosas como las que habían hecho bandas como Faust, Cluster e incluso Pink Floyd (desde los momentos más locos de *Ummagumma* hasta su proyecto abandonado de grabar un disco entero usando solo objetos domésticos). De hecho, *Flowers of Romance* es un revoltijo que suena más valiente hoy que cuando fue editado originalmente. De todas formas, más que por un resuelto arrojo estético, el disco estaba moldeado por una mezcla poco atractiva de indolencia, negatividad ("Todo se resume a que en realidad no nos gusta ninguna música en este momento", le dijo Levene a la revista *Rolling Stone*) y descaro "veamos con cuán *poco* podemos salirnos con la nuestra".

La gran falla del disco, igual, es en última instancia la estrechez de su espectro emocional. La paleta de afrentas y aversiones de Lydon había coagulado en una mera parodia de sí misma. De la pataleta "déjenme solo" de "Banging the Door", Lydon luego diría: "Es horrible escuchar ahora ese nivel de paranoia". Un relato espeluznante que cuenta algo acerca de ser seducido por una periodista, "Track 8", con toda su imaginería resentida de túneles carnosos que "explotan de grasa" y todos esos cuerpos desnudos y bulbosos que traicionan el miedo católico de Lydon a la tiranía de las pasiones de la carne, es especialmente repulsivo. En la revista *Sounds*, la "pequeña bestia asexual" confesa decretó que el sexo estaba "definitivamente sobrevalorado. Creo que el cuerpo humano es vil y ojalá todo el mundo pudiera darse cuenta de eso. Miren las caras de la gente: son solo gigantescas, viles manchas amorfas erupcionando por todas partes".

La misantropía de Lydon alcanzó su lúgubre punto más bajo en ocasión de ese infame show de PiL en el Ritz de Nueva York que tuvo lugar el 15 de

mayo de 1981. Con la intención de que fuera algo así como una performance/espectáculo de video, el show había sido armado de modo apresurado solo por Levene, cuya genuina excitación respecto de la posibilidad de finalmente hacer algo multimedia en realidad estaba arrastrando en todo esto a los poco entusiasmados Lydon y Lee. Desafortunadamente, el Ritz no era un espacio de arte como podía serlo The Kitchen en el bajo Manhattan. El público que se congregó estaba formado por gente que venía del rock 'n' roll, gente que ciertamente no estuvo nada contenta cuando supo que había pagado doce dólares solo para ver a la banda en formato "video en vivo". Escondidos detrás de la gigantesca pantalla de video del local, Levene y Lee se dedicaban a producir una cacofonía amorfa mientras Lydon se mofaba de la audiencia con salidas del tipo "¿No es cierto que han gastado muy bien su dinero?" y provocaciones directamente descaradas como "Estoy a salvo. No están tirando lo suficiente. Son lo que llamo una audiencia pasiva". Apenas doce minutos después de que el show hubiese comenzado, la gente estalló y desató un verdadero pandemonio. Levene, que salió corriendo como un rayo desde atrás de la pantalla, fue golpeado en la cabeza por una botella voladora.

Durante todo el año de silencio que siguió a la edición de *Flowers of Romance*, PiL se reubicó en Nueva York. Primero en hoteles y, luego (cuando ya no quedaba nada del dinero que Virgin les había adelantado a crédito de su próximo álbum), en un gran loft al que se mudaron todos juntos, PiL se entregó a una ciénaga de apatía. Lydon se pasaba días enteros metido en la cama y mirando televisión, engordando a base de *lager* y letargo. Nunca faltaba toda una cohorte de aduladores serviles que decían que sí a todo y salían corriendo, en tropel y emocionados, cada vez que era necesario reabastecer el suministro de cerveza. "Lo que estaba bueno de PiL cuando la banda sí funcionaba era que John tenía a varios personajes que le decían que *no* alrededor", dice Levene. "Como Wobble y yo."

Para estas alturas, Levene ya había dejado la heroína, pero su relación con Lydon se estaba cayendo a pedazos. Lo que había sido único acerca de la formación de PiL –una estrella de rock mundialmente famosa que trabajaba con un virtuoso avant-garde en un contexto de "hagan lo que se les antoje" subvencionado por una compañía discográfica importante– lentamente empezaba a desintegrarse. Lydon, el célebre no músico, empezó a sentirse molesto con su propia dependencia de la habilidad musical de Levene.

Levene, dependiente de la marca comercial Lydon, se fastidiaba porque toda la atención de los medios estaba puesta sobre el cantante. Durante los primeros días de la existencia de PiL, Lydon había hecho incontables intentos, todos ellos tan enérgicos como sinceros, de presentar a la banda como un verdadero colectivo, no solo como la nueva banda de acompañamiento de Johnny Rotten. Pero, dice Levene, para 1982 "era como si John hubiese decidido tomarse aquella línea de nuestro primer single literalmente: 'La imagen pública me pertenece'".

Otra de las fuentes de confusión y conflicto era hacia dónde ir después de *Flowers of Romance*, que por cierto no había descollado en términos de ventas. Esa clase de vanguardismo irrestricto no iba a mantener los bolsillos de los integrantes de PiL lo suficientemente llenos. A corto plazo, la banda recurrió a tácticas "relámpago", shows de una sola noche que solo organizaban cínicamente en pos de hacerse con los jugosos honorarios que podían cobrar a cuenta de la gran leyenda de "Johnny Rotten". En cuanto a los discos, el mejor curso de acción parecía ser un giro estratégico hacia la accesibilidad. Tal giro fue de hecho anunciado a los cuatro vientos por el título provisorio de su cuarto álbum, *You Are Now Entering a Comercial Zone* [Usted está entrando en una zona comercial], y por el sonido extrañamente radial del primer lado del álbum, algo así como más de "Death Disco", pero con casi toda la parte "death" de la cuestión dejada de lado. En una conferencia de prensa en Hollywood, Lydon fue terminante y subrayó que PiL no era *arty* y quería ser accesible.

Las tensiones terminaron de estallar a mediados de 1983, a causa del single "This Is Not a Love Song". Cuando Levene entró al estudio para salvar lo que él consideraba una mezcla desastrosa, se encontró siendo vigilado extremadamente de cerca por Martin Atkins, que ahora resultaba ser la nueva mano derecha de Lydon. Después de una pesadillesca sesión cargada de tensión y tirantez que duró toda la noche, Levene recibió un llamado telefónico de Lydon, que estaba en Los Ángeles, ordenándole que se fuera "de su condenado estudio". Tras la partida del director musical *de facto* de PiL, Lydon contrató a un grupo de músicos sesionistas para armar su nueva banda de acompañamiento (con Atkins aún aguantando tenazmente en la batería), hizo una lucrativa gira por Japón y regrabó el disco.

Hacia el final de su empleo estable en PiL, Levene había comenzado a notar que estaba pasando algo raro. "John Lydon medio que volvió a transformarse

en Johnny Rotten." A decir verdad, el cantante nunca había renunciado por su voluntad a "Rotten". Lo que había ocurrido era que Malcolm McLaren le había prohibido legalmente a Lydon usar su nombre escénico por un par de años, un golpe que el cantante de hecho revirtió convirtiéndolo en un grandioso gesto de "este es mi *verdadero* yo". Mientras vivía en los Estados Unidos, Lydon se encontró a sí mismo siendo festejado por fans anonadados y cortejado por managers y peces gordos de la industria que lo alentaban a que explotara su leyenda al máximo. De modo eventual, Lydon decidió (o simplemente se dio cuenta de) que era en relación con todas sus aventuras con Sex Pistols donde yacían todas las oportunidades de seguir alimentando el mito del rock en el que su propia persona se había convertido. Después de que Levene se fue, el ex Pistol empezó a hacer en los recitales de PiL algo que una vez había jurado que jamás volvería a hacer: cantar "Anarchy in the U. K." y "God Save the Queen", los himnos de Sex Pistols. Una década y media más tarde, por último, volvió a reunir a Sex Pistols para montar una revista de variedades nostálgica con la que salir de gira y terminar, finalmente, de incumplir con todo lo que PiL había representado.

PARTE 2

NEW POP Y NEW ROCK

CAPÍTULO 14

GHOST DANCE:
2-TONE Y LA RESURRECCIÓN DEL SKA

Al mismo tiempo que "Death Disco" empezaba a descender en los rankings británicos en julio de 1979, otro single trepaba a toda velocidad. "Gangsters", el tema debut de The Specials, tenía muchos puntos en común con la canción de PiL: un bajo muy potente, que lo sacudía a uno hasta los huesos; un cantante con voz lúgubre (Terry Hall se había inspirado en Johnny Rotten para crear su imagen amenazante); y una melodía sinuosa e hipnótica, que casi parecía una caricatura de la de Lydon. De hecho, "caricatura" es la palabra clave: a pesar de que la letra evocaba escenas de crimen y corrupción ("We're living in real gangster times" [Estamos viviendo en una verdadera época de gangsters]), la maníaca exuberancia de la banda transformaba la canción en puro pop.

The Specials y sus camaradas –The Beat, Madness y The Selecter, todas bandas que habían empezado en el mismo sello discográfico, 2-Tone– llenaron un espacio del mercado que estaba vacante desde 1979: la gente quería música basada en el punk, pero que fuera espontánea, atractiva para los adolescentes y, sobre todo, bailable. La vanguardia del postpunk, por más que hubiera experimentado con el funk, seguía componiendo música para usar la cabeza en casa y no para mover el cuerpo en la pista de baile. "Memories" de PiL y "At Home He Feels Like a Tourist" de Gang of Four, singles muy evidentemente influenciados por la música disco, no habían tenido demasiado éxito

en las discotecas. En cambio, 2-Tone ponía énfasis en los recitales y el baile. Fue una corriente que intentó recuperar ese sector del público al que le gustaba salir a bailar y que se había volcado casi exclusivamente al género disco, cuyos temas en general no se tocaban en vivo, sino que los pasaba el DJ de turno. El sello 2-Tone también ignoró todas las innovaciones de la música negra de los setenta, así como sus muchos avances en materia de complejidad de producción y arreglos; su idea era volver a la música negra de la década anterior, los sesenta, con géneros más crudos y enérgicos, como el soul y el ska jamaiquino. En otras palabras, quería regresar a una época en la que las grabaciones se limitaban a documentar lo que la banda tocaba en el estudio. El primer single de The Specials en llegar al puesto número uno en el Reino Unido, dicho sea de paso, sería un tema de su EP en vivo.

The Specials, el álbum debut homónimo de la banda, contrastaba mucho con *Metal Box*, aparecido un mes antes, en noviembre de 1979. Mientras que *Metal Box* era claramente un experimento realizado en un estudio de grabación, el objetivo de la producción simplista de *The Specials* –a cargo de

Elvis Costello– era capturar la energía que la banda tenía en vivo. Por otro lado, el packaging monótono y sin los rasgos distintivos de *Metal Box* se oponía al uso de toda imagen, mientras que en *The Specials* lo visual era algo que se exaltaba: la tapa mostraba a los siete integrantes de la banda con un look muy cool, con sombreros estilo Buster Keaton, corbatas estrechas y prolijos trajes retro. *Metal Box* venía dentro de una lata gris mate, ostentosamente funcional, como parte de un agudo experimento de desmitificación; pero la funda en blanco y negro de *The Specials* rendía tributo al glamour de épocas pasadas, en un retorno a la estética monocromática de los shows británicos de música pop de principios de los sesenta como *Rock Steady Go* (previo a la televisión a color), películas de rock 'n' roll como *A Hard Day's Night* y films de realismo social del norte de Inglaterra como *Saturday Night, Sunday Morning*.

Sin embargo, el retrato de la sociedad que pintaban las canciones de The Specials era muy actual y básicamente idéntico al que ofrecían PiL, Gang of Four y el resto de la vanguardia postpunk. *The Specials* representa una imagen fiel de la Inglaterra de 1979, cuando su fallido gobierno socialista se debilitaba, a la vez que el partido conservador cobraba impulso y se preparaba para dar guerra. Si uno observa la apariencia exuberante y alegre de la banda, es sor-

prendente lo *tristes* que son sus canciones. En "Nite Klub", trabajadores explotados despilfarran su salario en cerveza barata y con sabor a orina; "Too Much Too Young" empieza como una diatriba contra una ex novia que perdió su juventud debido a un embarazo prematuro ("prueba usando preservativos", se burla Hall), pero el protagonista luego expresa una mezcla de melancolía y compasión por la vida que ambos han perdido: "You done too much, much too young/ Now you're married with a son when you should be having fun with me" [Has hecho demasiado, demasiado joven/ Ahora estás casada con un hijo cuando deberías estar divirtiéndote conmigo].

Tanto "Too Much Too Young" como "Stupid Marriage", otra canción con una temática similar, recuerdan a las melodramáticas películas de costumbrismo británico de los sesenta como *Up the Junction.* Lo inquietante es que la música del grupo *sonaba* tan monocromática como las imágenes de esos films. Esta melancólica alegría era característica de 2-Tone, cuyas bandas solían representar el mundo como una pista de baile rodeada de desesperación por los cuatro costados. "Concrete Jungle", uno de los mejores temas del álbum, retrata la vida en las calles en 1979, año récord en agresiones y robos de sesgo racista. La canción, adornada con sonidos de vidrios rompiéndose, está basada en una melodía de bajo típica de la música disco, que periódicamente aumenta de velocidad hasta alcanzar una suerte de frenesí, mientras el protagonista empieza a divagar y repetir frases como "animals are after me" [me persiguen animales] y "leave me alone, leave me alone" [déjenme solo, déjenme solo].

No hay muchas junglas urbanas que estén tan repletas de concreto como Coventry, la ciudad de donde eran oriundos los integrantes de la banda. Ubicada en los Midlands Occidentales, Coventry era el centro de la industria automotriz y de ingeniería en Inglaterra, lo que propició que fuera duramente castigada por la fuerza aérea alemana, la Luftwaffe, durante la Segunda Guerra Mundial. Como Birmingham y Wolverhampton, ciudades linderas, Coventry fue reconstruida rápidamente siguiendo las ideas arquitectónicas modernistas en boga durante la posguerra, y por eso abundaba en enormes torres rectangulares, centros comerciales de cemento gris y autopistas con cruces enmarañados. En uno de los primeros artículos periodísticos sobre la banda, publicado en *Sounds*, Dave McCullough describe con precisión brutal el lugar donde nació 2-Tone:

> Monolitos enormes de diarrea arquitectónica se expanden sin piedad hacia el cielo azul, como si fueran las mismísimas almas de los pocos seres que se tambalean fuera de sus capullos de concreto, sin rostros, sin energía... [El barrio de donde provienen The Specials] está diseccionado por subterráneos que parecen latir debido a alguna tensión invisible, y los "espacios de juegos" abandonados, con sus columpios y sus fuentes goteantes, parecen una burla a los deprimentes bloques alrededor.

Nadie diría que Coventry es un lindo lugar. De hecho, las guías turísticas de Inglaterra suelen tener dificultades a la hora de encontrar aunque sea *algo* que motive a los turistas a desplazarse hasta allí. Pero hasta fines de los setenta era una ciudad muy movida. Los Midlands Occidentales fueron el ejemplo por excelencia de la recuperación económica británica, gracias a la demanda acumulada de autos. Como esa otra ciudad automotora, Detroit, la sordidez

se veía compensada por la abundante oferta laboral y los sueldos elevados. Sin embargo, varios cambios en el mercado mundial de la industria automotriz a principios de esa década comenzaron a afectar la zona, y su tasa de desempleo, que durante la mayor parte del período de posguerra había sido un cincuenta por ciento inferior al promedio nacional, comenzó a aumentar. Cuando las políticas monetaristas de Margaret Thatcher destruyeron la industria inglesa a finales de los setenta, Coventry y Birmingham, todavía en pleno crecimiento, se convirtieron en pueblos fantasmas de la noche a la mañana.

Durante los cincuenta y los sesenta hubo una ola de inmigrantes provenientes del Caribe que se desplazaron hasta los Midlands Occidentales en busca de empleo. Así nació una larga tradición local de colaboración entre músicos blancos y negros. Antes del estallido del punk, la mayoría de los integrantes de The Specials, cinco de los cuales eran blancos y dos negros, habían tocado en diversos grupos de soul. Jerry Dammers –fundador, tecladista y principal compositor de la banda– trató de convencer a los otros grupos de los que formaba parte, como The Cissy Stone Soul Band, de que tocaran sus propias canciones. "Antes de que apareciera la new wave era impensable tocar canciones originales", explicó. "Solo cuando vino Sex Pistols nos dimos cuenta de que podíamos hacerlo." Terry Hall también se había entusiasmado con Sex Pistols,

sobre todo por Johnny Rotten. "Lo increíble era cómo se paraba en el escenario y se quedaba con la mirada fija durante media hora", explicó. "Nunca había visto nada similar. Su postura parecía una nueva manera de quedarse quieto." Hall luego desarrolló su propia "mirada intensa", frunciendo el entrecejo sin parpadear. Sus pobladas cejas acentuaban el efecto.

The Specials era una banda muy diversa, tanto racial como socialmente. Dammers, por ejemplo, era el hijo rebelde de un clérigo; de muy joven había sido mod, después hippie y luego –en un cambio bastante brusco– skinhead. A pesar del estereotipo, no todos los skinhead ingleses eran neonazis. En realidad, mantenían una relación compleja con el nuevo multiculturalismo postimperial británico. Por un lado, generalmente se llevaban bien con la población caribeña. La segunda generación de inmigrantes era contemporánea de los skinheads: iban al colegio juntos y vivían en los mismos barrios de clase obrera. Los skinheads admiraban e imitaban la cultura jamaiquina (de donde sacaron la costumbre de raparse la cabeza), y su música preferida a la hora de bailar era el ska y el rocksteady. En cambio, sí tenían conflictos con los inmigrantes más recientes de la India, Pakistán y Bangladesh, quienes en los setenta todavía no se habían integrado. De ahí proviene la mala fama de los skinheads, acusados de pendencieros y de atacar frecuentemente a los pakistaníes (al igual que a los hippies), a tal punto que se terminó asociando a toda la subcultura skinhead con National Front, British Movement y otros partidos británicos neofascistas. Para muchos, sin embargo, ser skinhead significaba simplemente tener un look bastante cool y pertenecer a una tribu urbana.

Después de terminar la secundaria, Dammers se inscribió para estudiar arte en el Politécnico de Lanchester, en Coventry, donde se especializó en películas de animación. Allí conoció a Horace Panter, otro estudiante de arte, que terminaría convirtiéndose en el bajista de The Specials. John Bradbury, el baterista de la banda, también había sido mod de chico y era graduado en Bellas Artes. Lynval Golding, el guitarrista rítmico, mantenía a su esposa e hija trabajando de ingeniero. Por otro lado, el cantante, Terry Hall, tenía un puesto de empleado en un negocio de venta e intercambio de monedas. Hall era el intérprete perfecto para las letras de Dammers, ya que les infundía una autenticidad que, de otra manera, hubiese sido difícil de conseguir. Hall conocía la vida del proletariado de primera mano, pero al igual que Mark E. Smith y John

Lydon, era demasiado lúcido como para no ver más allá de las limitaciones y prejuicios de su clase social.

Neville Staple –el séptimo integrante y, junto con Golding, el segundo caribeño– era el único rude boy del grupo. En la década del sesenta, en Jamaica, "rude boys" era como se denominaba a los fanáticos acérrimos del ska. Se trataba, en general, de jóvenes desempleados, que vestían de manera elegante y a menudo tenían problemas con la ley. En otras palabras, se parecían a Malcolm X antes de descubrir la política, cuando era apenas un buscapleitos de traje y corbata. Les decían "rude" [maleducados] a causa de su espíritu rebelde y su indignación ante la injusticia social, pero todavía no habían adquirido la disciplina de, por ejemplo, los militantes de la Nación del Islam ni la vocación religiosa de los rastafaris. "En comparación con el resto de la banda, vengo de una parte muy marginal del mundo", observó Staple. Su prontuario incluía robos y disturbios. Había participado en un ataque para vengarse de ciertos skinheads del partido neonazi National Front y solía robar madera para armar los parlantes de un sound system en el que participaba. De hecho, fue gracias

a sus conocimientos sobre equipos de sonido que Staple terminó convirtiéndose en asistente de The Specials, encargado de transportar los instrumentos. En los recitales, Staple se quedaba siempre cerca de la mesa de mezclas, escuchando cómo tocaban. En 1978, la banda participó en la gira Out On Parole, de The Clash, y durante los conciertos Staple tomaba el micrófono y empezaba a "rapear" encima de la música. Se había criado en los sound systems y así había aprendido la manera en que "hablaban" los DJ como Big Youth, U-Roy y Prince Jazzbo durante los temas, práctica conocida como "toasting". En The Specials, el acento marcado de Staple, así como su imagen al mismo tiempo bulliciosa y melancólica creaban un contraste genial con la entonación de Hall, quien alternaba ironía con amargura sin dejar de sonar en todo momento inglés hasta la médula.

Al comienzo, la idea de Dammers era hacer "reggae punk". Sin embargo, a la banda le costaba muchísimo integrar los dos géneros y los resultados no eran muy satisfactorios, incluso en comparación con los limitados intentos análogos de The Clash en temas como "White Man in Hammersmith Palais". "Teníamos canciones que empezaban siendo reggae, después tenían una parte de rock, y al final quizás volvían al reggae. El público se desorientaba", señaló Dammers. Finalmente, los miembros de The Specials recurrieron al ska y en-

contraron una solución: se remontarían al sonido de aquella época del pop en la que la música jamaiquina y el rock británico de mediados de los sesenta (que básicamente era R&B tocado a mayor velocidad) todavía tenían muchos puntos en común. Dammers también creía que el roots reggae contemporáneo era "música religiosa". "Cuando tocábamos con bandas negras, siempre se acercaban algunos rastafaris y me decían que dejáramos en paz la música de Jah Jah. Y eso fue lo que hicimos, volvimos a ese momento en que el reggae era más que nada para bailar."

El ska nació a finales de los cincuenta, como una versión jamaiquina de un género bailable de Nueva Orleans, "R&B dado vuelta", como decía el guitarrista Ernest Ranglin. El término "ska" probablemente sea onomatopéyico y provenga del sonido tan característico de las guitarras rítmicas al tocar siempre después del beat, para resaltar el ritmo entrecortado de las canciones. The Specials adoptó el stacatto del ska de los sesenta y le agregó la energía frenética del punk. Es fácil ver la diferencia si se compara cualquiera de los muchos covers de la banda con los temas originales, que suenan siempre más lentos, inocentes y simples que los remakes.

El hombre al que, generalmente, se considera el inventor del ritmo ska, el cantante y productor Prince Buster, era aún más conocido en Inglaterra que en Jamaica. Lanzó más de seiscientos singles en el Reino Unido entre 1962 y 1967, y estaba constantemente de gira, donde lo solían escoltar mods en motoneta entre show y show. The Specials respetaba esta tradicional devoción por Buster. Por ejemplo, "Gangster" se basa libremente en su tema "Al Capone", reemplazando las letras originales con referencias a los empresarios y abogados inescrupulosos de la industria de la música, pero "sampleando" los sonidos de persecución de autos de la grabación original. "Stupid Marriage" (donde Staple interpreta a un personaje llamado Judge Roughneck [Juez Matón], que condena con duras sentencias a un grupo de rude boys) toma prestada su ambientación judicial de "Judge Dread" [Juez Terror], un hit de Buster de 1967.

El amor incondicional por la música de Prince Buster era algo que unía a los cultores del ska británicos, pero en este sentido Madness los superó a todos con su primer single, el único que lanzarían con 2-Tone. El lado A era un cover de Buster, "Madness is Gladness", convertido en todo un manifiesto. El otro era "The Prince", un gran tributo que abundaba en alusiones a "Ghost Dance" (una canción de Prince Buster que, a la vez, él había escrito como tributo a los

DJ de su juventud) y a Orange Street, el boulevard de Kingston donde había nacido y también el centro de la industria musical jamaiquina. Aunque "The Prince" es un tema con un sonido muy alegre, versos como "Although I'll keep on running/ I'll never get to Orange Street" [Aunque seguiré corriendo/ Nunca llegaré a Orange Street] reflejan el pathos del sueño mod, que consistía en huir de la realidad de Inglaterra a través de una identificación obsesiva con la música y cultura negras.

Cuando estas nuevas bandas de ska nacieron, en 1979, en un comienzo parecían ser un elemento más del resurgimiento mod, causado en parte por el estreno de *Quadrophenia*, la película basada en el álbum conceptual de The Who de 1973. La escena mod original de los sesenta giraba en torno a la pasión de la clase obrera británica de aquel entonces por la música negra, los trajes elegantes, el pelo corto y las anfetaminas. "Looking good's the answear/ And living by night" [Lucir bien es la respuesta/ Y vivir de noche] cantaba Ian Page, de Secret Affair, la banda más exitosa de estos nuevos grupos que se multiplicaron abrumadoramente en 1979. Esos versos cristalizan la "solución"
 de los mods frente al punto muerto que representaban las estructuras de clase y la insoportable mundanidad de la sociedad inglesa: estilo, soul y velocidad (no solo la que brindaban las anfetaminas, sino también las elegantes motonetas Vespa). Paul Weller, cantante de The Jam, también encarnaba la esencia de esa corriente cuando decía pertenecer a una "cultura limpia", en contraposición a lo que él consideraba la detestable decadencia del rock 'n' roll, la suciedad de los hippies, etcétera.

Este renacimiento mod trataba de volver, en pleno 1979, a 1966, cuando *Sgt. Pepper* aún no había marcado un hito en la historia del pop, ni tampoco había aparecido la subsecuente ola de música progresiva y álbumes conceptuales refractarios al baile. A fines de los sesenta, los mods originales que no se habían pasado a la escena psicodélica o progresiva se convirtieron en skinheads amantes del ska o en fanáticos del Motown y el northern soul. "Solamente estamos siguiendo la tradición [...] de los mods y skinheads", declaró Dammers. En un artículo de 1975 sobre el northern soul, podía leerse la opinión de un fan que aseguraba que la música "progresiva" no era más que ruido consumido por drogadictos excéntricos: "A quienes les gusta esa música dicen que solo la escuchan para *escucharla* [...] A mí me gusta la música para *bailar*, no *escuchar*". Es fácil imaginar a los fanáticos de 2-Tone y los neomods reaccionando

con igual perplejidad y desprecio ante PiL o Cabaret Voltaire. El postpunk era espacioso, como el dub, y lo ideal es oírlo en equipos de sonido de alta gama y en vinilos de doce pulgadas (lo que explica el diseño de *Metal Box* y el título del álbum de Cabaret Voltaire, *2X45*). Las bandas de 2-Tone y de la nueva corriente mod, en cambio, grababan discos de siete pulgadas, rápidos, potentes, casi mono y pensados para escucharse en radios con un solo parlante, como se hacía a mediados de los sesenta, la época dorada de los singles.

Ambas corrientes, sin embargo, compartían la misma actitud elitista contra el rock, al que tildaban de anticuado y poco digno. El instrumento por excelencia pasó de ser la guitarra, con su sonido estridente y sus solos interminables, a ser el saxofón, la trompeta o el trombón (en el caso de 2-Tone), o incluso una orquesta de vientos entera, como la de Dexys Midnight Runners, inspirada en el sonido del soul de antaño. JB, uno de los integrantes de Dexys, observó con agrado que "a los chicos ahora les interesa más aprender a tocar algún instrumento de viento que convertirse en guitarristas famosos". Después venían los teclados: no los sintetizadores, sino los órganos eléctricos como el Hammond, que permitían tocar de manera rítmica y entrecortada, o en un es- tilo más cercano al piano tradicional, para agregar detalles y adornos a las canciones. Salvo algunas excepciones (sobre todo en The Jam), la guitarra funcionaba como mero acompañamiento, y casi nunca era muy audible ni intentaba nada que se pareciera a un solo.

Además de esta aversión por los excesos guitarrísticos, el principal punto en común entre los nuevos mods y los grupos de ska era su gusto por la ropa vistosa y estilizada. "En mi opinión, la ropa era tan importante como la música", señaló Terry Hall. El look de las bandas de 2-Tone combinaba elementos de todo tipo de looks populares entre los mods y los skinheads: camisas deportivas marca Fred Perry o Ben Sherman, trajes de angora, mocasines negros, pantalones Sta-Pressed, sombreros de copa chata, medias blancas y tiradores. Como la música, el estilo de la ropa estaba inspirado en la cultura negra. "Era algo que los jóvenes negros hacían siempre", dijo Staple, "ir a un sastre y mandar a hacer trajes bicolores, o de angora o algodón, y pagarlos en cuotas semanales. En Jamaica también, vestían camisas blancas y corbatas angostas, por ejemplo. Un buen look".

El motivo o diseño más característico del sello 2-Tone era lo que Staple llamaba "the check" [el cuadrillé], que alternaba blanco y negro y que, además

de tener estilo, simbolizaba los ideales de integración racial y musical de todo el movimiento. Esta imagen, al igual que las formaciones multirraciales de las bandas más importantes de 2-Tone y los comentarios que sus integrantes hacían en entrevistas (Dammers, por ejemplo, dijo que el racismo "es una suerte de enfermedad mental, como el miedo a las arañas") probablemente fueron armas más eficaces contra la discriminación que cualquier discurso o campaña de la liga antinazi.

El aura absolutamente moderna y multicultural de su música y ropa, que traspasaba las barreras étnicas, dio a 2-Tone una ventaja por encima de las bandas que se limitaban a duplicar con nostalgia el sonido mod original, como Secret Affair. A fines de 1979, 2-Tone ya contaba con infinidad de fanáticos en Inglaterra. El 8 de noviembre, Madness, The Specials y The Selecter hicieron una aparición en el programa *Top of the Pops* para tocar sus hits, todos los cuales habían llegado al Top 20. Ese mismo mes, el primer single de The Beat, una remake de un tema de Smokey Robinson, "Tears of a Clown", fue el quinto single de la discográfica 2-Tone, y también su quinto éxito. El sueño de

Dammers de convertir el sello en un nuevo Motown –una fábrica de hits invencible, con un catálogo diverso pero unido por un sonido en común– parecía estar volviéndose realidad.

Cuando "Gangsters" –que en un principio la banda había lanzado de manera independiente, con el respaldo de Rough Records– empezó a subir en los rankings, The Specials ya habían sido rechazados por todos los sellos discográficos de Londres. Pero Dammers seguía teniendo la esperanza de conseguir un contrato que abarcara a todo 2-Tone, cosa que finalmente logró con Chrysalis. La alianza entre esta discográfica importante y el sello independiente de Coventry implicaba que Chrysalis financiaría la producción de quince singles de 2-Tone por año, de los que publicaría al menos diez. Sin embargo, después del éxito de "Tears of a Clown", The Beat abandonó el sello para fundar uno propio, Go Feet, el cual llegó a un acuerdo similar al de 2-Tone, pero con Arista en lugar de Chrysalis. Madness también se fue después de apenas un single y firmó contrato con Stiff Records. Ninguna de las dos bandas quería ser subsumida a la visión de Dammers de crear un "nuevo Motown".

The Beat –que se vieron obligados a cambiar su nombre a The English Beat en los Estados Unidos, donde otra banda llamada The Beat ya existía– provenían de Handsworth, un área multirracial de Birmingham, inmortaliza-

da por el grupo de reggae británico Steel Pulse en su álbum *Handsworth Revolution*. Al igual que The Specials, The Beat eran íconos de la integración cultural y de la contribución de los inmigrantes del Caribe a la cultura pop inglesa. Sus integrantes combinaban belleza masculina y corrección política en proporciones acaso demasiado perfectas, mezclando la delicada voz de Dave Wakeling, el cantante rubio y de ojos claros, con el *patois* verborrágico de Ranking Roger, jamaiquino y carilindo. Además de practicar el toasting en diversos sound systems y en Barbarella, un famoso club nocturno de Birmingham, Roger, que en ese entonces usaba el pelo naranja, era baterista en una banda punk, The Dum Dum Boys. En cuanto al resto del grupo, el bajista David Steele y el guitarrista Andy Cox, ambos muy flacos y pálidos, contrastaban con Saxa, el saxofonista negro, corpulento y sexagenario que la banda contrató cuando lo descubrió tocando jazz en un pub de Handsworth.

Como The Specials, los miembros de The Beat buscaban cruzar el punk con el reggae, para generar "mucha energía con un movimiento fluido", como decía Wakeling. Pero en sus manos, el resultado se parecía más a un skank acelerado que al ska. En canciones como "Hands Off, She's Mine" (el segundo
hit que la banda lograba ubicar en el Top 10 a principios de 1980), la efervescente melodía del bajo se entrelazaba con el rápido ritmo de la batería y el sonido brillante de la guitarra. En "Too Nice to Talk Too", la banda añadió una melodía de bajo como las de Chic y una guitarra tocada en un estilo más africano, mezcla que sonaba luminosa y aguda, similar a la música disco local de Soweto. "Mirror in the Bathroom", su mayor éxito, era todavía más original. Aunque parezca extraño, las guitarras nerviosas y el bajo potente de este tema recuerdan a "Transmission" de Joy Division, aunque tal vez sería más apropiado compararlo con "She's Lost Control", ya que "Mirror in the Bathroom" habla sobre una persona que pierde la cordura. La tensión y paranoia eran las materias primas de The Beat, algo evidente en canciones como "Twist and Crawl" y "All Out to Get You".

Cuando cambiaban el enfoque de lo personal a lo político, la banda perdía su eficacia. La única canción mediocre de su fabulosa seguidilla de hits en Inglaterra en 1980 fue el himno anti-thatcherista "Stand Down Margaret". Igualmente, todas las ganancias del grupo por ese tema fueron donadas a la Campaña para el Desarme Nuclear. The Beat también participó en *Life in the European Theatre*, un álbum benéfico en contra del uso de armas nucleares.

Dave Wakeling admitió: "Es una *vergüenza* pensar que podríamos destruirnos a nosotros mismos... Uno se siente un idiota por formar parte de un sistema que termina desembocando en eso". Si bien la banda era excelente –su sonido parecía irradiar luz en todo momento–, a veces daba la impresión de pecar de un exceso de seriedad.

Lo mismo no podía decirse de Madness. Al lado de bandas más sombrías como The Specials, este septeto londinense parecía un grupo de comediantes profesionales. El tecladista prodigaba bromas y cabriolas, mientras que el sonido exagerado del saxo evocaba algo de la vulgaridad y el humor infantil del vaudeville. Era su "heavy heavy monster sound" [monstruoso sonido pesado-pesado], como lo denominaba el grupo. "Nuestra música suena como un parque de atracciones, como una feria", decía Chris Foreman, el guitarrista. "Es una *locura.*" Tanto sobre el escenario como en sus inigualables y revolucionarios videos, Madness se mostraba a la altura del espíritu bullicioso de sus canciones, gracias a sus extraños bailes y accesorios, que recordaban a las rutinas y payasadas de los espectáculos de comedia de los music halls de antaño. El equivalente a Ranking Roger y Neville Staple en Madness era Chas Smash, un skinhead anglo-irlandés de los barrios obreros de Londres, cuyo trabajo era gritar los eslóganes de la banda y realizar "rarísimos bailes robóticos", como observó Dick Hebdige, "durante los cuales la mitad superior de su cuerpo [...] permanece dura como una tabla, moviéndose únicamente de las rodillas para abajo".

Detrás de todas esas bufonerías, sin embargo, había una gran inteligencia y tristeza, que poco a poco irían cobrando importancia en sus temas. Lo que a Suggs McPherson, el cantante, lo atraía de los comediantes musicales de la tradición británica del music hall no eran tanto las carcajadas, sino el destello de amargura "escondido debajo del rubor y la sonrisa". Junto a singles tan divertidos y pegadizos como "One Step Beyond" y "Night Boat to Cairo" había otros hermosamente melancólicos, perplejos, como "My Girl" (sobre un muchacho que no logra que su novia sea feliz ni puede hacerle entender que él a veces necesita un poco de soledad), o más penosos, como "Embarassment" (sobre un chico que avergüenza a su familia). El videoclip de "Baggy Trousers" era desopilante, pero la canción estaba teñida de una ambigua combinación de nostalgia y arrepentimiento. Cuando apareció su tercer álbum, *7*, el humor de Madness había empezado a verse opacado por su interés en el pathos y la

mediocridad de la vida en Inglaterra. "Cardiac Arrest" es un tema engañosamente alegre, acerca de un oficinista que está llegando tarde al trabajo y sufre un infarto en el camino. "Grey Day" es tan perturbador como cualquier tema en el primer álbum de The Specials: la música misma se vuelve tragicómica e incluye sonidos de campanas doblando por todos los condenados a esa muerte en vida que consiste en cumplir una rutina sin sentido día tras día. "The sky outside is wet and grey/ So begins another weary day", canta Sugg con tristeza, "I wish I could sink without a trace" [Afuera el cielo está húmedo y gris/ Así comienza otro día cansador [...] Ojalá me hundiera sin dejar rastros]. Aunque parezca increíble, este retrato de abulia deprimente, acompañado de percusión reggae y un sonido de bajo retumbante, fue un hit enorme en el Reino Unido a principios de 1981.

A pesar de sus raíces jamaiquinas, un grupo considerable de skinheads racistas y fanáticos del ska empezó a interrumpir los conciertos de la banda con gritos y consignas nazis. A la minoría neonazi de la subcultura skinhead le gustaba Madness porque era el único grupo de 2-Tone que no tenía integrantes negros. Y aunque la banda había asistido al evento a beneficio de Rock Against
Racism, donde sus integrantes escucharon a The Specials por primera vez, en un comienzo no quiso rechazar a sus violentos fans, ya que los consideraba menos perversos que ignorantes o confundidos. Sin embargo, a la larga el grupo cedió a las presiones de la prensa y se distanció de ellos a través de varios comunicados. Pero sigue siendo un poco deprimente que la banda de 2-Tone con el éxito más considerable y prolongado haya sido también la única formada exclusivamente por músicos blancos, mientras que The Selecter, cuyos integrantes eran todos negros –a excepción del guitarrista principal, Neol Davies, que era blanco–, fue la primera banda importante del movimiento en desaparecer por completo. The Selecter había tenido un hit muy considerable, "On My Radio", una canción con un sonido imprevisible que se quejaba de que las emisoras pasaran constantemente "siempre lo mismo". Pero a pesar de ello, y del gran carisma de su cantante, Pauline Black (una de las pocas mujeres de 2-Tone), la banda nunca logró ganarse el afecto del público.

Fiel a sus orígenes mod, el ska era un género bailable curiosamente asexuado. La música daba ganas de mover los pies, pero no las caderas. Siguiendo su costumbre de centrarse en situaciones incómodas, Madness compuso una canción llamada "House of Fun", que se convirtió en un hit número uno, sobre

un chico que iba a comprar su primera caja de preservativos a la farmacia, y donde se retrataba el despertar sexual como si fuera el ingreso a un mundo grotesco y sórdido. En una entrevista, al hablar de esta canción, Suggs admitió: "Es gracioso, porque en realidad no soy tan sexual, no estoy todo el tiempo pensando al respecto". En el mundo de 2-Tone, las canciones de amor y lujuria eran pocas y muy infrecuentes.

A excepción de Madness, que ocultaba su tristeza detrás de una máscara de liviandad, lo que más llama la atención al ver a las principales bandas de 2-Tone y todo el renacimiento mod es la intensidad de su devoción. Dammers era un perfeccionista adicto al trabajo que originó una escena cultural prácticamente solo; Ian Page, de Secret Affair, se movía siempre con su ejército personal de "glory boys"[1] y despreciaba a cualquiera que él considerara convencional o desaliñado; y Paul Weller, que, cuando estaba con The Jam, decía tener que cumplir con "una misión". De hecho, en eso consistía el movimiento mod: era una exagerada obsesión con el uso de anfetaminas, con la "pureza" y los detalles más mínimos de lo que para ellos era el estilo y el buen gusto; una visión extremista que dividía el mundo en dos bandos, los elegidos y los pasados de moda. Weller retrató a la perfección esa actitud en "Start!", una canción de The Jam, en la que dice alegrarse de haber encontrado a un alma afín que "ama con una pasión llamada odio", como él.

Sin embargo, el mejor representante de este espíritu purista, casi puritano, fue Kevin Rowland, el cantante y líder de Dexys Midnight Runners, una banda de Birmingham que estuvo a punto de firmar contrato con 2-Tone, pero que decidió empezar su propio movimiento "de soul joven y rebelde". De un fervor y una dedicación exagerados, Rowland no era físicamente atractivo, pero tenía un extraño carisma. Y si bien su voz no era ni potente ni agradable, su enorme fuerza de voluntad compensaba sus defectos. De hecho, sonaba un poco como Joe Strummer, si Strummer hubiese cantado soul estilo Stax.

Rowland había sido punk y lideró una banda llamada The Killjoys; pero cuando la energía de 1977 se evaporó, quedó completamente desilusionado.

1. Los "glory boys" eran un grupo de neomods fanáticos de Secret Affair, fácilmente reconocibles por su manera de vestirse y peinarse. Ian Page y el guitarrista Dave Cairns habían planificado la creación de este movimiento de seguidores incluso antes de que la banda grabara su primer álbum o tuviera siquiera fans. [N. del T.]

El soul vintage fue lo que lo ayudó a seguir adelante. "Estaba harto de todo en ese momento, así que empecé a escuchar los discos viejos de Gene [Washington] y cualquier single de soul que pudiera comprar por diez peniques", señaló. Convencido de que el rock era "una fuerza que ya se había agotado", Rowland comenzó a reclutar músicos para formar su banda ideal. Empezaron tocando más que nada covers de clásicos del soul, pero de a poco los fueron reemplazando por temas originales compuestos por Rowland y el otro motor creativo de la banda, Al Archer. Esas canciones mostraban una versión más agresiva del estilo de soul que Atlantic-Stax y Volt cultivaron en la década del sesenta, un género con mucha energía y basado en el uso de instrumentos de viento.

Después de ensayar durante un año, Dexys Midnight Runners había desarrollado un sonido que podía hacer realidad la "nueva visión del soul" de Rowland. Y sus miembros también tenían el look adecuado. Lo que hizo que Al Archer se uniera a la banda fue la idea de Rowland de formar "un grupo de soul con instrumentos de viento y con una imagen atractiva". Según Archer, "En esa época todo el mundo lucía igual. Era un poco postpunk". En palabras de Rowland, "Queríamos ser un grupo que se viera de cierta manera [...] Un
grupo bien armado, un proyecto, no algo arbitrario". Cuando la banda sacó su primer single, "Dance Stance", al verlos uno podría haberlos confundido con obreros sindicalistas ultra estilizados: todos vestían gorros y chaquetas de lana y camperas de cuero, aunque en realidad su verdadera fuente de inspiración habían sido las películas *El francotirador* y *Calles salvajes*. Después adoptaron una imagen más atlética, con abrigos con capucha, coletas y botas de boxeo. Y lo cierto es que, gracias al stacatto con el que tocaban sus instrumentos de viento y la fanfarria exagerada de su música, sus temas *sonaban* pugilísticos. A Rowland también le gustaba el aire monástico de las capuchas de los boxeadores, que coincidía con el "fervor religioso, el orgullo y la intransigencia" de la banda.

Los miembros de Dexys Midnight Runners llevaron la asexualidad mod a un nuevo extremo, conservando la intensidad del soul de los sesenta, pero despojando al género de su temática original, el deseo carnal. El objeto de su pasión era la pasión misma. En otras palabras, el grupo tenía un cariz decididamente ascético. En una de sus canciones, Rowland declaraba: "I'm going to punish my body until I believe in my soul" [Voy a castigar mi cuerpo hasta creer en mi alma]. Al principio, la banda consumía anfetaminas, que supri-

men el deseo sexual y pueden crear una autoconfianza casi mesiánica (su nombre mismo, "Dexys", derivaba de "dexedrina", la anfetamina preferida de los mods); pero después el grupo adoptó un método más natural para forjar su vínculo y crear un sentido de propósito en común, el ejercicio físico intenso, origen del aspecto atlético de sus integrantes. Entrenaban juntos y salían a correr como un equipo. "Definitivamente ayudó al espíritu de la banda", dijo Rowland. "La cercanía que brinda correr juntos genera [...] una suerte de espíritu de pelea. Solíamos entrar a las salas de ensayo en Birmingham empapados de sudor por trotar, y ahí había un montón de otros grupos; eso nos puso a un millón de kilómetros de distancia de ellos. Uno se daba cuenta de que no teníamos nada en común con esa gente. Nos aisló un poco más, que en ese momento era justo lo que queríamos." Antes de los conciertos, la banda entraba en calor haciendo ejercicio en el camarín y Rowland recitaba frases de "Sex Machine", el tema de James Brown. Tomar antes del show estaba prohibido.

Cuando se hicieron conocidos con "Dance Stance", dividieron al público. Para algunos jóvenes, Rowland se convirtió inmediatamente en un ícono,

un Mark E. Smith que había crecido escuchando northern soul en lugar de krautrock. Un héroe de clase obrera con varias cuentas que saldar. Rowland estaba "buscando a los jóvenes rebeldes del soul", y estos muchachos idealistas enseguida comenzaron a seguirlo. Para quienes estaban menos predispuestos al fanatismo, la banda parecía ridícula o desagradable. Mark Cordery, de *NME*, criticó su imagen de "elite formada por hombres puros y dedicados" llamándola "fascismo emocional", y describió su música como una perversión del soul que, a diferencia de sus raíces negras, no tenía "ternura, sexo, ingenio ni humor".

Dexys Midnight Runners despreciaban el pop por ser trivial y plástico. En un comunicado, señalaron que toda la música popular era "superficial, artificiosa, de mal gusto, pasajera y boba". Por otro lado, sin embargo, la banda sabía muy bien cómo posicionarse en la cultura pop. Entendían el poder de la imagen y cada tanto reinventaban la suya, como Bowie, y no tardaron en ver la importancia de los videoclips. También había algo muy pop, muy artístico y posmoderno en la manera en que usaban alusiones metamusicales. *Searching for the Young Soul Rebels*, su primer álbum, comienza con el sonido de alguien que gira el dial de la radio, sintonizando varias emisoras donde pasan la música de diversas bandas icónicas de clase obrera. Puede oírse un

fragmento de "Holiday in the Sun", de Sex Pistols, por ejemplo, y otro de "Rat Race", de The Specials, hasta que se oye a Rowland decir "For God's sake burn it all" [Por Dios, quemen todo], y Dexys Midnight Runners empiezan a tocar su primer tema.

"Geno", el primer single de la banda en llegar al puesto número uno en los rankings, era un homenaje a Geno Washington, el héroe mod de los sesenta. En los Estados Unidos, de donde era oriundo, a Washington lo consideraban un artista de R&B de segunda, pero en Inglaterra se convirtió en un músico de culto. Sus electrizantes conciertos con su Ram Jam Band causaban furor entre los mods, ya de por sí excitados por las anfetaminas. El hermano mayor de Rowland lo había llevado a ver a Washington cuando Kevin tenía solo siete años. En "Gino", Rowland recuerda cómo ese concierto, el primero al que asistió, lo había inspirado, y compara a Washington con las drogas favoritas de los mods: "That man was my bombers, my Dexys, my high" [Ese hombre era mis anfetaminas, mis dexys, mi droga]. Su siguiente single, "There, There My Dear", era incluso más metamusical. Se trataba de una furibunda respuesta al escepticismo de un tal Robin (probablemente, una persona real, algún oportunista que se dedicaba al periodismo de música, o quizás un instrumentista con ínfulas) que había osado rehusarse a "darle la bienvenida a la nueva visión del soul".

Más allá de su pose, la banda contaba con bastante material meritorio. "There, There My Dear" incluye estos ya clásicos versos sobre la guerra de clases: "The only way to change things/ Is to shoot men who arrange things" [La única manera de cambiar las cosas/ es disparándole a los hombres que disponen las cosas]. "I Couldn't Help It If I Tried" relata el intento de Rowland de organizar una huelga, que termina tristemente cuando todos sus colegas lo abandonan. "Dance Stance" es un ataque contra las personas que cuentan chistes malos sobre los irlandeses, pero ignoran quiénes son Oscar Wilde, Samuel Beckett, Brendan Behen, Bernard Shaw, etcétera. La tapa de su primer disco era una foto de un niño católico de Belfast trasladando sus pertenencias después de ser expulsado de su barrio durante los conflictos sectarios de Irlanda del Norte en 1969.

De cualquier manera, la retórica de Rowland era sospechosamente vaga. Ponerle de nombre "Intense Emotions Ltd." [Emociones Intensas S.A.] al club de fans del grupo y "Projected Passion Revue" [El espectáculo musical

de las pasiones planificadas] a una de sus giras parecía una autoparodia y un indicio de que la banda, en el fondo, era bastante frívola. Su misión, aparentemente, se reducía a afirmar "Tenemos una misión" o incluso "Creemos en el *concepto* de tener una misión". Cuando le preguntaron qué significaba el título de su primer álbum, *Searching for the Young Soul Rebels* [En busca de los jóvenes rebeldes del soul], Rowland admitió: "No sé. Me gustó cómo sonaba, la verdad".

Al dar entrevistas, los integrantes de la banda se mostraban, en el mejor de los casos, muy irritables, y en 1980 esto se volvió notorio cuando los periodistas empezaron a pedirles aclaraciones. Rowland comenzó a ponerse cada vez más a la defensiva. En julio de ese año, cuando "There, There My Dear" lideraba los rankings, el grupo anunció que iniciaría una huelga mediática y que no daría más entrevistas "a la prensa deshonesta y hippie", sino que pagaría para que las revistas especializadas publicaran sus propias declaraciones, como cualquier aviso publicitario. A esto le siguió una serie de comunicados pomposos (aunque a veces no desprovistos de gracia), usualmente cuando estaban por sacar un single. Esta actitud combativa afectó a su música, y eso se vio reflejado en las ventas. Aunque "Plan B" fue un hit modesto, ni "Keep It Part Two" ni "Liars A to E" lograron ingresar siquiera en los rankings británicos. A comienzos de 1981, la mayoría de los integrantes había abandonado a su líder y formado otra banda llamada The Bureau. Apenas un año después de llegar a la cima con "Geno", Rowland y su "nueva visión del soul" habían pasado de moda.

El éxito desmedido e inmediato también fue devastador para 2-Tone. En una entrevista publicada por *Melody Maker* en junio de 1980, Jerry Dammers sonaba desanimado: "2-Tone se ha convertido en un monstruo". Las giras ininterrumpidas de The Specials, que habían incluido también un viaje agotador a lo largo y ancho de los Estados Unidos, aumentaron las tensiones internas de la banda. Estar al frente de la discográfica también era demasiada presión para Dammers, a quien le costaba mucho delegar responsabilidades. El esfuerzo terminó costándole caro. Mientras realizaba las mezclas para la banda de sonido de *Dance Craze*, el documental que registraba las actuaciones en vivo de las bandas de 2-Tone, Dammers sufrió un colapso por exceso de trabajo. Mientras tanto, una enorme industria de merchandising ilegal comenzó a explotar esta nueva escena cultural. Las páginas de las revistas de mú-

sica se llenaron de publicidades que ofrecían corbatas y distintivos en cuadrillé, trajes estilizados en blanco y negro, sombreros de copa chata y remeras con bandas y logos de 2-Tone. Por supuesto, el sello discográfico no veía ni un centavo de las ganancias.

Por otro lado, grupos de imitadores invadieron el país en una oleada de ska genérico. La mayoría fracasó, salvo Bad Manners, una banda humorística con un cantante gordo y calvo llamado Buster Bloodvessel, que tuvo varios hits. Es natural que Dammers se haya sentido aún más presionado para seguir innovando. "Es hora de que las bandas de 2-Tone se vuelvan más experimentales", afirmó. "Varios aspectos del ska local se están convirtiendo en clichés. Tenemos que empezar de cero." Para Dammers, eso significaba darle rienda suelta a su fascinación por la música ambiental y ligera, fácil de ignorar cuando se la oía de fondo, pero muy inquietante si se la escuchaba con atención. Según Neville Staple, esa obsesión con el género surgió porque The Specials estaban siempre de gira en el exterior. "¡Pasábamos mucho tiempo en aviones y hoteles! En todos lados oíamos la música esa, típica de los ascensores, con cajas de ritmos en lugar de baterías de verdad. Y uno absorbe lo que lo rodea."

En septiembre de 1980, The Specials estrenaron su nuevo sonido con el single doble "Stereotypes" e "International Jet Set", dos temas de su álbum más reciente. "Stereotypes" era una mezcla psicodélica y kitsch de distintos elementos de las bandas de sonido de películas y la música lounge: balalaicas y coros cosacos, trompetas mariachi y teclados anodinos, siempre respaldados por el beat programado de una caja de ritmos. Las letras volvían al lúgubre hedonismo de "Nite Klub", pero con un tono más distante e irónico, caricaturizando al protagonista como un joven borracho que "se toma tantas cervezas como años tiene", conduce en estado de ebriedad y termina "estampado contra un poste un sábado a la noche". "International Jet Set" era aún más atmosférico. Adornado con ritmos sintetizados de rumba y el sonido de órganos Wurlitzer, la canción describía la paranoia de alguien que viajaba constantemente en avión. Terry Hall, con voz aguda y chillona, apenas capaz de contener su pánico, cantaba cómo un grupo de alegres hombres de negocios "Me parecen absurdos/ como chimpancés bien vestidos".

Ambos temas tenían arreglos brillantes, con múltiples pistas superpuestas y detalles ingeniosos, y eran imposibles de reproducir en vivo. En retrospectiva, el primer álbum de The Specials había recogido canciones que la banda

venía tocando y perfeccionando desde hacía dos años, y la grabación sonaba espontánea, como un recital en vivo, algo que muchos criticaron por considerarlo un signo de producción insuficiente. Pero este segundo álbum, *More Specials*, era el extremo opuesto: las canciones se compusieron mayormente en el estudio, donde Dammers se había enamorado de la mesa de mezclas, que le permitía superponer una infinidad de instrumentos y retocar la música hasta la perfección. El cambio no había sido unánime. A algunos integrantes no les gustaba este nuevo enfoque, que tanta importancia le daba a los arreglos y a la producción; John Bradbury y Roddy Radiation, por ejemplo, preferían un sonido más enérgico (northern soul y rockabilly, respectivamente). En consecuencia, *More Specials* parecía un disco forzado, a medio camino entre varias corrientes retro.

La tapa del álbum, una foto muy colorida y borrosa que mostraba a la banda descansando, también anunciaba el fin de la época monocromática de 2-Tone. La súbita disminución de energía en la música del grupo dejó desconcertados a sus seguidores. En realidad, la misma banda parecía perdi-

da y cansada. "Do Nothing", su siguiente single, era un tema rocksteady tranquilo, con un sonido apagado y fatalista, acerca de un dandi haragán que deambula por su barrio natal "en busca de un futuro" y cuya única fuente de alegría es el nuevo par de zapatos que tiene puestos. Es como si la canción intentara desenmascarar la fantasía mod y su estrategia de vestirse bien para vengarse, de alguna manera, de las clases sociales más altas. En una tierra donde "Nada nunca cambia", cantaba Hall, "Nada nunca cambia [...]/ la moda es/ mi única cultura". Pero el tema parece preguntar: ¿qué pasa cuando uno también deja de creer que el estilo puede solucionarlo todo por arte de magia?

Para peor, dentro de la banda habían empezado a surgir tensiones que dividían a sus integrantes según su clase social. "Lo que pasa con esa imagen de clase obrera que teníamos cuando empezamos es que... bueno, yo no soy de clase obrera, y Horace tampoco", explicó Dammers. "Tratamos de encajar, pero a la larga la situación se puso difícil." Aunque a comienzos de 1981 empezaron a circular rumores de una posible ruptura, el mejor momento de la banda todavía no había llegado. En junio de ese año, The Specials estrenó el single "Ghost Town". El tema era un retrato sonoro de la reindustrialización, inspirado en un reciente viaje a Kingston, Jamaica, y en las repercusiones de las políticas de Thatcher

en la economía y vida nocturna de Coventry. "Ghost Town" empezaba con el triste sonido de la brisa en un pueblo abandonado, al que luego se sumaba un fantasmal instrumento de viento y lo que parecía ser alguien tocando un órgano Wurlitzer en un cine que se cae a pedazos. La letra comparaba la alegría de antaño (cuando los trabajadores tenían dinero para salir a divertirse y la vida nocturna era muy activa) con las fábricas paradas y los clubes clausurados del presente. "Todos los lugares donde ensayábamos y tocábamos cuando empezamos estaban cerrando", señaló Staple. Al final de la canción, puede oírse a Hall suspirando "can't go on no more" [ya no se puede seguir así] e, inmediatamente después, a Staple decir "people gettin' angry" [la gente se está enojando]. Los únicos instrumentos que siguen tocando después de eso son el bajo y la batería, y ahí vuelve a oírse el sonido del viento. El efecto era tan cinematográfico que uno casi podía ver cómo se arremolinaban los pedazos de diarios viejos en las calles.

"Ghost Town" resultó ser el single con mejor timing político y social desde "God Save the Queen" de Sex Pistols. Las tres semanas que el tema permaneció en el puesto número uno coincidieron con una ola de disturbios y le-
vantamientos que sacudió a todo el Reino Unido. La advertencia de Staple sobre el enojo de la gente parecía haberse vuelto realidad. Los dos temas geniales en el otro lado del disco hicieron de "Ghost Town" una suerte de EP conceptual, que representaba tres puntos de vista sobre la deprimente vida en las urbes británicas. "Why", la canción de Lynval Golding, hablaba sobre los pandilleros racistas que lo habían atacado fuera del Moonlight Club el año anterior. En un momento del tema, él preguntaba lastimeramente: "Did you really want to kill me?" [¿De verdad querían matarme?], antes de que Staple, más agresivo, increpara al partido fascista British Movement: "You follow like sheep inna wolf's clothes" [Actúan como ovejas con piel de lobo]. Por otro lado, "Friday Night, Sunday Morning", una canción maravillosamente apática, invierte el clásico mod "Friday on My Mind" al mostrar el horrible concepto de diversión de un pobre asalariado, que consiste en tomar enormes cantidades de cerveza en una discoteca, ver cómo otros hombres tienen mejor suerte que él con las mujeres, y después hacer cola para tomarse un taxi a la madrugada, con comida en una mano y "vómito ajeno" en los zapatos, pensando "ojalá tuviera lápiz labial en el cuello de mi camisa/ en vez de manchas de orina en mis zapatos".

Al escuchar este EP, uno se pregunta hasta dónde podrían haber llegado The Specials si Dammers hubiese permitido que el talento compositivo de los otros integrantes floreciera. Pero era demasiado tarde. Golding, Hall y Staple habían estado planeando renunciar a la banda meses antes de la salida del disco. A fines de 1981 anunciaron que formarían otro grupo, Fun Boy Three, un nombre amargamente irónico, según Staple, "porque cuando dejamos el grupo, estábamos agotados y ya no nos parecía divertido". Una parte crucial del espíritu de The Specials pareció irse con ellos.

Después de esto, Dammers grabó un single brillante, "The Boiler". Fue un fracaso comercial absoluto, algo previsible si se tiene en cuenta que se trataba de la escalofriante historia de una violación, relatada por Rhoda Dakar, de The Bodysnatchers, un grupo de 2-Tone formado íntegramente por mujeres. Luego Dammers sacó una trilogía de singles de protesta: "Racist Friend", "War Crimes" y "Nelson Mandela", cuyas intenciones eran admirables, pero que no tenían ninguno de los elementos que habían hecho que The Specials fueran tan… bueno, especiales. Debido al espantoso fanatismo de Dammers por el proceso de grabación, el tercer álbum de la banda, *In the Studio* [En el estudio], estuvo dos años en gestación (de ahí su sarcástico título). El disco sonaba deprimente y aletargado, y parecía la banda de sonido de una película que nunca existió. Fun Boy Three, mientras tanto, tuvo una serie de hits que alternaban la melancolía (en temas como "The Lunatics Have Taken Over the Asylum", inspirado en Reagan y Thatcher, y "The More I See the Less I Believe", basado en la situación política mundial de aquel entonces) y la alegría (en sus dos hits en colaboración con el trío musical femenino Bananarama). Después, también se separaron.

En 1982, las bandas originales de 2-Tone ya estaban desapareciendo: The Beat había lanzado su anémico segundo álbum –cuyo título, *Wha'ppen* [¿Qué pasó?], es revelador– y The Selecter simplemente se evaporó de la faz de la Tierra. Los únicos que seguían prosperando y creciendo eran Madness, quienes de a poco se fueron despojando de su imagen alocada y pasaron a convertirse en una suerte de Kinks modernos, cantando sobre los caminos sin salida y las glorias pasajeras de la vida en Inglaterra (o, mejor dicho, Londres). Madness era el único grupo importante de la nueva corriente ska cuyos integrantes no venían de los Midlands Occidentales, sino del norte de Londres, de las zonas de Camden, Chalk Farm y Primrose Hill. El sentido de perte-

nencia local de la banda, siempre presente en su música (en la tapa de su segundo álbum, *Absolutely*, aparecían posando fuera de la estación del subterráneo en Chalk Farm, por ejemplo), fue cobrando fuerza progresivamente, hasta llegar a su punto más alto en *The Rise and Fall*, de 1982. Allí, la banda dejó de lado sus similitudes con The Kinks e intentó transformarse en los nuevos Beatles. La carátula del álbum era una imagen al estilo *Magical Mystery Tour*, en la que se veía a la banda en Primrose Hill, vestidos de una manera rayana en lo surrealista. Además, el disco incluía "Our House" (su único gran éxito en los Estados Unidos, donde llegó al Top 10), que fue, de algún modo, el "Penny Lane" de Madness: un retrato nostálgico de los lugares que habían conocido en la niñez.

El McCartney del grupo, el tecladista Mike Barson, siempre fue el coautor de la mayoría de las canciones y desempeñaba un papel similar al de Dammers como director musical de la banda. Por otro lado, y de nuevo al igual que Dammers, Barson había estudiado arte en la universidad, aunque su especialidad era el arte comercial y las animaciones. "Arte comercial", de hecho, describe bastante bien la genialidad de Madness a la hora de componer canciones pop, pero lo cierto es que en *The Rise and Fall* la banda tal vez fue demasiado ambiciosa en su intento por reemplazar el sonido mod con pop art progresivo. Para grabar "Primrose Hill" (su "Strawberry Fields") incluso contrataron a David Bedford, arreglista especializado en rock progresivo, para que compusiera una parte orquestal. Después de algunos éxitos más en el Top 5 del Reino Unido, Madness aparentemente perdió su inspiración, al igual que su sentido del humor. Luego, en 1984, tomaron la muy mala decisión de dejar Stiff y fundar, como hicieron los Beatles con Apple Records, su propio sello, Zarjazz, que desaparecería poco después sin pena ni gloria.

Por otro lado, en 1982 Kevin Rowland y Dexys Midnight Runners lograron algo casi sin precedentes: se convirtieron en estrellas pop por segunda vez, y consiguieron más éxito que antes. La "nueva visión del soul" *nueva* de Rowland fue develada en marzo de ese año, cuando la banda sacó su single "The Celtic Soul Brothers", un manifiesto que reemplazaba los vientos de las anteriores encarnaciones del grupo con mandolines agudos y violines folk, cortesía de unos instrumentistas llamados The Emerald Express. Además del nuevo sonido, la banda también había adoptado, por supuesto, una nueva imagen, que mezclaba rasgos estilísticos de gitanos, campesinos irlandeses y sureños

norteamericanos: todos los integrantes vestían overoles, pañuelos, sacos de cuero, chales, jeans gastados y sweaters rotos. Y si bien "Celtic Soul Brothers" no pudo llegar al Top 40, su siguiente single, "Come On Eileen", fue un hit enorme, número uno en Inglaterra y los Estados Unidos en junio de 1982. El tema, acompañado de un videoclip inesperadamente divertido, era en esencia una canción de amor, en la que Rowland admitía de manera indirecta tener pensamientos impuros: "You in that dress/ My thoughts I confees/ Verge on dirty" [Cuando te veo con ese vestido/ debo admitir que mis pensamientos/ son casi obscenos]. Paralelamente, otro gran éxito del momento, un cover de "Jackie Wilson Said" cantado por Van Morrison, ponía en evidencia lo mucho que el nuevo sonido de Dexys Midnight Runners le debía a este artista irlandés y su "soul de Caledonia", una mezcla de R&B y folk.

Gracias a la repercusión de esos singles y del álbum *Too-Rye-Ay*, la banda accedió a un público más masivo, ganándose los corazones de madres, padres y abuelos. Esto, sin embargo, terminó trastornando a Rowland aún más que su anterior roce con la fama en la época de "Geno". Se sentía un vendido, un

fraude. Su respuesta fue cometer un calculado suicidio profesional con *Don't Stand Me Down*, su siguiente álbum, lanzado en 1985. En vez de componer más temas pegadizos y accesibles como "Come On Eileen", Rowland llenó el disco de canciones de once minutos con diálogos humorísticos ("This Is What She's Like"), diatribas contra las clases pudientes de Inglaterra e intentos de soul metatextual ("The Occasional Flicker"). En la tapa del disco podía verse que la banda, una vez más, había cambiado de look; todos los integrantes estaban vestidos de traje y corbata, bien peinados, como si fuesen inversores bancarios que posan para una foto de negocios. "Es muy limpio y fácil. Ahora tenemos un enfoque mucho más maduro", declaró Rowland, racionalizando lo que podría considerarse la conclusión lógica del estilo mod: vestirse como la clase dominante.

A medio camino entre un movimiento y una moda pasajera, el resurgimiento del ska, en realidad, duró apenas dos o tres años. Sin embargo, la odisea de 2-Tone representa una de las pocas veces en la historia del pop en que el renacimiento de un estilo produce música que no es inferior a la original. De hecho, hasta es posible que sea *mejor* que el ska de los sesenta, más diverso, más profundo y, en última instancia, más representativo de su propia época.

"Estamos trayendo de vuelta algo que nunca existió", declaró Jerry Dammers, aludiendo a la creatividad implícita en la "cultura de segunda mano" de 2-Tone. Mientras que el postpunk era decididamente modernista y estaba obsesionado con la innovación, 2-Tone compartía la sensibilidad posmoderna del movimiento new pop que le siguió. En lugar de recrear con meticulosidad un género específico, 2-Tone aprovechó todo el pasado del pop, mezclando y combinando elementos de vertientes distintas –ska, northern soul, música ligera, rockabilly– junto con nuevas tendencias como la música disco y el dub. Las bandas postpunk rara vez hacían covers, pero 2-Tone explicitaba sus fuentes con infinidad de remakes y tributos, una obsesión con la cita que heredarían los artistas del new pop, quienes a veces cantaban fragmentos enteros de la letra de diversos singles ya clásicos.

2-Tone marcaba un momento de transición entre el postpunk y el new pop. Políticamente, estaba más cerca del primero, desde sus intentos de obtener una mayor autonomía recurriendo a sellos independientes (aunque, por lo general, con el respaldo de discográficas importantes) hasta sus posturas antirracistas y anticonservadoras, al igual que su crudo realismo social. Por otro lado, la importancia que 2-Tone daba a la idea de rejuvenecer la música que pasaban en la radio, apostando por las melodías pegadizas y los ritmos movidos, anticipaba el new pop. The Specials, Dexys Midnight Runners y, en especial, Madness eran, además, expertos precoces en el arte del videoclip. Todos ellos conocían bien el peso que tenían la imagen y el estilo, por más que fuera en blanco y negro, y terminaron abriéndole las puertas a la explosión tecnicolor del new pop que vendría de mano de bandas como Adam Ant, The Human League y ABC.

CAPÍTULO 15

SEX GANG CHILDREN:
MALCOM MCLAREN,
EL FLAUTISTA DE HAMELIN
DEL PANTOMIME POP

A principios de 1979, parecía que Malcolm McLaren estaba acabado. Su sueño de convertir a Sid Vicious en una súper estrella internacional se vio frustrado cuando Sid murió de una sobredosis el primero de febrero de ese mismo año. Una semana después, el juicio que John Lydon había iniciado contra McLaren para liberarse de él como representante y recuperar su parte de las ganancias de Sex Pistols tuvo el peor desenlace posible: los otros dos integrantes vivos de la banda, el guitarrista Steve Jones y el baterista Paul Cook, se pusieron del lado del cantante, y McLaren perdió el control del grupo que lo había hecho gloriosamente infame. Su empresa de representación de artistas, Glitterbest, quedó al mando de un custodio designado por un juez, y Malcolm también tuvo que abandonar su amado proyecto cinematográfico, *La gran estafa del Rock 'n' Roll*, que quedó a cargo del director Julien Temple.

La película mostraría la egocéntrica versión elucubrada por McLaren sobre la historia de la banda. Los miembros de Sex Pistols aparecerían como meros títeres bajo su control, y se revelaría que el punk no fue un movimiento de jóvenes de clase obrera que habían descubierto su propio poder, sino un *tour de force* de terrorismo cultural planeado detalladamente desde un principio por el maquiavélico representante. Sin embargo, los integrantes del grupo –Lydon, Jones y Cook– descubrieron sus intenciones y lo terminaron echando de la película.

Después de autoexiliarse en París, Malcolm pasó un tiempo lamiendo sus heridas y planeando lo que haría. Para ayudarlo, sus amigos de Barclay Records le propusieron que armara las bandas de sonido de algunas películas de porno soft, para lo cual también pusieron a su disposición vastas bibliotecas de música africana.

La idea cautivó a McLaren, a quien nunca nadie podría haber acusado de feminista. Su primera elección para el puesto de director de *La gran estafa del Rock 'n' Roll* había sido el gran realizador Russ Meyer, el Bresson de la pornografía, cuyas películas soft habían conquistado el corazón de un grupo de refinados estetas del trash. McLaren colaboró con un par de guionistas franceses para componer "un musical porno soft de rock para chicos" llamado *The Adventures of Melody, Lyric and Tune* [Las aventuras de Melodía, Letra y Canción], sobre tres chicas de quince años y sus excesos carnales con adultos, con diversos escenarios turísticos parisinos como telón de fondo. El sesgo evidentemente pedófilo del proyecto espantó a todos los inversores, por lo que McLaren y sus colaboradores escribieron otro guión, *The Mile High Club*, para el cual tomaron la precaución de mostrar solamente a los menores teniendo sexo entre sí. La historia, una mezcla de *El señor de las moscas* con *Emmanuelle*, trataba sobre una tribu de primitivos adolescentes que descubren un jet abandonado que había sido utilizado por el *Mile High Club* (una organización que promovía las relaciones sexuales en pleno vuelo) y lo transforman en "un club para niños donde puedan hacer el amor los bebés de pandillas sexuales".[1]

Mientras que McLaren trataba, sin mucho éxito, de incursionar en el mundo del porno, los miembros de Sex Pistols disfrutaban de una serie aparentemente interminable de hits póstumos. Virgin no paraba de sacar single tras single de la banda sonora de *La gran estafa del Rock 'n' Roll*, editada en febrero de 1979, mucho antes de que la película estuviera terminada. El ya fallecido Sid Vicious llegó al puesto número tres en los rankings dos veces seguidas con sus covers de "Something Else" y "C'mon Everybody", de Eddie Cochran.

1. "Sex gang babies" [bebés de pandillas sexuales] mutaría a "sex gang children" [niños de pandillas sexuales] en la letra de "Mile High Club" de Bow Wow Wow. McLaren tomó el término de William Burroughs; luego, Boy George lo tomó a su vez de esta canción como posible nombre para su banda, antes de decidirse por Culture Club. George también fue quien terminó recomendando el nombre a los integrantes de Panic Button, grupo que, efectivamente, pasaría a la historia como Sex Gang Children. [N. del T.]

En sus momentos de mayor paranoia, McLaren estaba seguro de que Richard Branson, fundador del sello Virgin, había perpetrado la verdadera "estafa" del rock al anular cualquier amenaza que pudieran representar los integrantes de Sex Pistols a fuerza de tolerancia hippie y liberal. McLaren se horrorizó cuando vio cómo el magnate aceptaba de buena gana incluso sus propuestas más ofensivas, como reemplazar a Rotten por el convicto fugado Ronnie Biggs, famoso por haber perpetrado un importante asalto a un tren en 1963. Luego, cuando McLaren perdió el control de la banda, Virgin no tardó en superarlo en cinismo al facturar al máximo con el espíritu punk. A mediados de 1979, la discográfica editó *Some Product: Carri On*, un álbum hecho a las apuradas con entrevistas al grupo grabadas para la radio, en cuya tapa podían verse diversos artículos imaginarios de merchandising inspirado en Sex Pistols, como una barra de chocolate "Fatty Jones", una hamburguesa llamada "Vicious Burger" y un muñeco de acción de Sid que venía con su propio ataúd. Después salió a la venta ese chiste de mal gusto, *Flogging a Dead Horse,* una suerte de disco de "grandes éxitos" de la banda.

Virgin había transformado alegremente la crítica punk de McLaren contra el consumismo en un bien de consumo. Como buen situacionista, él debería haberse dado cuenta desde un principio de que "el espectáculo" podía absorber cualquier tipo de perturbación, por nociva que fuera, y convertirla en una nueva fuente de ganancias. Sin embargo, esto no impidió que el ex representante de Sex Pistols intentara repetir el mismo tipo de provocaciones y polémicas con su siguiente grupo. Solo que esta vez, pensaba, lo haría *bien.* Es posible que, si fueran demandados por sus propios clientes, en su lugar muchos otros hubieran aprendido algo (por ejemplo, que a las personas no les gusta que las manipulen). McLaren, no. Haber perdido el control de Sex Pistols simplemente aumentó su determinación de buscar un material humano más dúctil con el cual trabajar. Lo que terminó encontrando fue Bow Wow Wow.

Después de fracasar en su intento de producir un musical porno, McLaren se convirtió en el desganado representante de una banda londinense llamada Adam and the Antz. Adam era un estudiante de arte devenido punk, que había logrado transformarse en un músico de culto con canciones levemente fetichistas como "Whip in My Valise" y "Beat My Guest". A pesar de que su tema "Zerox" fue un hit que llegó al puesto número uno de los rankings de música

independiente y de haber aparecido en la película punk *Jubilee*, dirigida por Derek Jarman, Adam sentía que su carrera se había estancado. Ansioso por convertirse en una verdadera estrella, a la larga consiguió convencer a McLaren, a quien idolatraba, de que lo asesorara profesionalmente. Por un sueldo fijo de mil libras, McLaren empezó a compartir con él las ideas que había estado rumiando sobre las características que debía tener "el próximo gran éxito" del pop, y pergeñó para el artista, además, una nueva imagen y enfoque temático.

McLaren había notado con astucia que después de la escena punk, y como respuesta inevitable a su política iconoclasta y antiheroica, habría un resurgimiento del glamour y la adoración de los íconos pop. Por otro lado, al volver de su exilio en París, Malcolm descubrió que su ex socia modista, Vivienne Westwood, había pasado incontables horas en el Museo Nacional de Arte y Diseño investigando la moda del siglo XVIII. La ausencia de McLaren la había empujado a desarrollar su carrera, hasta volverse una diseñadora de modas. "Cuando Malcolm volvió, creo que eso lo impactó bastante", explicó Fred Vermorel, uno de los autores de la primera biografía de Sex Pistols y viejo compañero universitario de McLaren. "Pero cuando vio todo lo que Vivienne tenía preparado, le dijo: '¿Por qué no aplicamos este look a una banda?' Porque eso es lo que había hecho con Sex Pistols. Después Malcolm agregó sus propios retoques. Los accesorios de piratas, por ejemplo."

Los otros componentes esenciales de su nueva visión del pop eran los ritmos tribales y las letras polémicas sobre la sexualidad adolescente (que ya había explorado en sus fallidos musicales porno). En París, McLaren oyó la música africana por primera vez. La ciudad estaba llena de inmigrantes de las antiguas colonias francesas, y otro de sus viejos compañeros de la escuela de arte, Robin Scott (que pronto cosecharía un éxito internacional con "Pop Muzik" de M), estaba experimentando con ritmos burundeses. McLaren contrató a Simon Jeffes, el músico de formación clásica que había hecho los arreglos de cuerdas en la versión de Sid Vicious de "My Way", para que le enseñara a Adam and the Antz los principios básicos de la polirritmia africana.

Durante su breve colaboración con Adam y su grupo, McLaren detectó el germen de algo especial. El baterista Dave Barbarossa y el bajista Lee Gorman inventaron un sonido fresco y distintivo, con un uso marcado de los tom-toms y el *slap*. Adam parecía tener pasta de estrella, pero también cierto espíritu independiente que a McLaren le inspiraba desconfianza. Lo último que

quería era otro Lydon. Cuando observó que la banda sería mucho más maleable, la convenció de que despidiera a su líder a fines de 1979.

Antz, ahora sin Adam, tenía un sonido exótico y refinado; además, gracias a Westwood, también había adoptado el look distintivo con el que McLaren planeaba fundar una nueva corriente cultural. Lo único que faltaba era un toque de subversión para provocar a la industria de la música y los medios. Después de unirse a un proyecto televisivo, una serie llamada *An Insider's Guide to the Music Business,* McLaren comenzó a interesarse en las grabaciones caseras, el chivo expiatorio con el que las discográficas explicaban la caída de la venta de discos. Como un anticipo del pánico que generarían décadas después los programas de intercambio de archivos *peer-to-peer*, en 1980 los ejecutivos se desesperaban al ver cómo los adolescentes grababan música de la radio y hacían copias de los álbumes de sus amigos. McLaren, naturalmente, opinaba que la ruina de la industria discográfica era algo que debía festejarse. Se le ocurrió entonces escribir letras a favor de la piratería en cassettes y le pidió a los ex Antz que compusieran la música en su característico estilo burundés. El plan era usar el tema, titulado "C-30, C-60, C-90 Go!" en referencia a las distintas duraciones de los cassettes, como cortina musical para su serie de televisión y terminar el programa con el eslogan "Música gratis de por vida", un golpe a la industria donde más le dolía.

La serie, sin embargo, fue cancelada cuando el proyecto todavía estaba en las fases iniciales. Con un poco de culpa por haber entusiasmado tanto a la banda con su idea, McLaren finalmente se comprometió a representarlos. Ahora solo faltaba encontrar un nuevo cantante. Un amigo de McLaren, por suerte, descubrió a una muchacha anglo-birmana de catorce años, Annabella Lwin, empleada de media jornada en una tintorería en West Hamstead, cuando la oyó cantando un tema de Stevie Wonder que, en ese momento, sonaba en la radio mientras trabajaba. Sin embargo, su madre, a quien no le faltaban razones para preocuparse, con el tiempo se convertiría en una molestia recurrente para McLaren.

Como nuevo representante de la banda, Malcolm empezó a "capacitar" a los tres integrantes varones del grupo, bautizado Bow Wow Wow, llevándolos cada noche a la zona roja del SoHo para que se acostaran con prostitutas. McLaren pagaba por los servicios, que formaban parte de su plan para depravar sistemáticamente a los músicos a su cargo. Aunque de mala gana –Barbarossa tenía esposa y un bebé–, los pobres muchachos terminaron aceptando. Dado que la jovencísima Annabella en un comienzo tenía problemas para integrar-

se a este grupo de hombres mucho mayores que ella, McLaren incluso los convenció de que el problema era su virginidad. Para liberarla del influjo de su madre y empujarla a comprometerse con la banda, uno de ellos tendría que hacer el trabajo sucio y desflorar a la menor. Incómodos, lo echaron a la suerte, y al guitarrista Matthew Ashman le tocó ejecutar el acto. Fracasó.

Poco a poco, McLaren empezó a ver todo con claridad. Estaba seguro de que la juventud de Inglaterra, sedienta de novedades, adoptaría su visión como un antídoto frente a la monotonía del postpunk y la música 2-Tone en boga por esa época. Al igual que el punk, Bow Wow Wow era un rejunte de conceptos tomados del pasado, tópicos del presente y elementos futuristas basados en el talento de Malcolm para adelantarse siempre a las escenas culturales. Su "descubrimiento" de los ritmos africanos anticipó por varios años de ventaja la moda de la world music, por ejemplo. Cuando dijo que África era la cuna del rock 'n' roll, su retórica también prefiguraba la manera en que la música étnica sería exaltada como un "antídoto" crudo frente al pop excesivamente refinado y sintético de los ochenta.

Su otra idea, volver al glamour heroico de antaño, ya estaba siendo puesta en práctica en clubes nocturnos como el Blitz: se trataba de una corriente llamada new romanticism. El concepto de combinar ropa de piratas con la piratería musical era ingenioso, pero donde Malcolm verdaderamente se adelantó al resto fue en su predicción de la manera en que cambiaría el consumo de música. En lugar de escuchar con reverencia álbumes en su casa, el público de los años ochenta en adelante empezaría a usar la música cada vez más seguido como una suerte de banda sonora de su vida, mientras realizaba otras actividades. En una entrevista, McLaren dijo haber visto encantado a "un hombre alto, negro y elegante" que caminaba por la calle con un equipo de música sobre el hombro a todo volumen (como un pirata con su loro), aparentemente "indiferente a todo lo demás". El walkman de Sony –en aquel entonces todavía llamado Stowaway– también había llegado al mercado. Antes que nadie, McLaren se dio cuenta de que el auge de la tecnología de reproducción portátil haría que la música se volviera omnipresente en la vida de las personas, pero también *menos importante*: algo que terminaría convirtiéndose en mero software descartable diseñado para dispositivos vistosos, sobrevalorados y de carácter hedonista, como los reproductores de Mp3 y los iPods de hoy en día.

Por sobre todo, Bow Wow Wow era el contraataque de McLaren ante el

avance del postpunk. Las bandas melancólicas como Joy Division le parecían aburridas y asexuadas. El postpunk era música para universitarios, pura atmósfera y mística. Como buen fanático del rock 'n' roll de los cincuenta, veía en el postpunk un resurgimiento del rock progresivo, con sus álbumes que debían tratarse solemnemente como obras de arte y que, de hecho, hasta *parecían* obras de arte, gracias a su packaging pretencioso y estilizado. McLaren despreciaba especialmente el camino que el ex Johnny Rotten había tomado: "Para mí, [PiL] no es musical. Y si una banda no es musical, no me interesa cuán experimental sea. Son grupos que exigen que uno se inscriba en un curso de música antes de poder entender sus discos".

A pesar de los siete años que pasó en la facultad de arte, McLaren odiaba la nueva corriente artística del rock, y se quejaba de que la clase media se hubiera vuelto a adueñar del rock 'n' roll. "No les gustó el punk porque era demasiado sucio y desprolijo, así que lo limpiaron. Usan sintetizadores porque piensan que es inteligente y moderno: 'Vamos a experimentar con la música'. ¿Por qué se toman la vida tan en serio? Están muy, muy equivocados." Para él, los chicos de dieciocho años que ya habían terminado el colegio estaban demasiado cerca de
las presiones económicas del mundo real como para desinhibirse como era debido. Por eso depositaba toda su fe en los chicos de trece. Esa nueva generación, que no conocía los límites que imponían la vida y el mercado, se levantaría en armas "y derrocaría a la generación de estudiantes universitarios de arte".

McLaren también despreciaba a los sellos independientes como Rough Trade, que, en su opinión, representaban una nueva aristocracia secretamente hippie y políticamente correcta, aunque "paupérrima en términos de imaginación, sentimiento y conocimiento de lo que pasa en las calles". En cambio, los gigantes de la industria discográfica como EMI –con quien Bow Wow Wow firmó contrato, a pesar de la infinidad de problemas que el sello había tenido con Sex Pistols– le parecían más confiables, justamente por no tener ninguna pretensión contracultural. Estos conglomerados también contaban con una enorme maquinaria de publicidad y distribución que podía generar éxitos pop en una escala masiva. En comparación, los sellos indie parecían modestos comerciantes, "verduleros", en palabras de McLaren. Este ingenioso artilugio retórico lograba vincular a Margaret Thatcher ("la mera hija de un verdulero", como la llamaban algunos opositores) con emprendedores del postpunk como Geoff Travis. Ambos eran producto del mismo provincialismo de Inglaterra, que llevó

a Napoleón a apodarla "la nación de almaceneros". McLaren se consideraba otro tipo de emprendedor: no un pequeño burgués con delantal y un lápiz detrás de la oreja, sino un dandi pródigo, un astuto estafador, un pirata que seguía la gran tradición británica de saquear otras culturas.

Para él, Bow Wow Wow era una victoria ante el thatcherismo. En lugar de adoptar la previsible postura del postpunk y quejarse de las altas tasas de desempleo, McLaren retrataba pérfidamente la ausencia de trabajo como una liberación y no un problema. En el tema "W.O.R.K. (N.O. Nah NO! NO! NO! My Daddy Don't)", la banda declaraba que "La destrucción de la ética del trabajo nos pone al borde de lo primitivo". Ir a la escuela no tenía sentido, porque su función (sociabilizar a la juventud para una vida de trabajo) había quedado obsoleta. "T.E.K. technology is DEMOLITION of DADDY/ Is A.U.T. Autonomy" [La tecnología T.E.K. es la DEMOLICIÓN de PAPI/ Es autonomía A.U.T.] deletreaba el estribillo, partiendo de una vieja fantasía situacionista –según la cual, la automatización permitiría establecer una utopía de perpetuo entretenimiento– y actualizándola a la era del microchip.

Cuando en una entrevista le preguntaron a McLaren sobre el sufrimiento de las personas sin trabajo, respondió: "¿Qué tiene de malo no tener trabajo? Ahora que volví a Inglaterra todos parecen empleados bancarios. Están preocupadísimos por su futuro, por el dinero. Hay una monotonía en esta cultura que está destruyendo a todo el mundo. Creo que a Thatcher le encanta que la gente esté preocupada". Su consejo para los desempleados era "Conviértanse en piratas. Usen collares y anillos de oro, vístanse como si no *necesitaran* un trabajo". A lo largo de infinitas sesiones de café en bares de mala muerte del SoHo, McLaren le lavó el cerebro a los integrantes de Bow Wow Wow: "No sean verduleros, los verduleros son avaros y no gastan el dinero cuando lo consiguen". Si uno tenía dinero, en su opinión, era su deber despilfarrarlo. *Sentirse* rico era la mejor manera de vencer a Thatcher. En su mente, el oro y la luz del sol eran la antítesis de lo inglés, la quintaesencia de la extravagancia espiritual. Fantaseaba, con una insensatez enternecedora, sobre la posibilidad de importar luz solar y convertir las Islas Británicas en otro Mediterráneo. "Simplemente, simulen que están en el trópico" era su solución a la tristeza que había desatado el gobierno conservador. En contraposición a la desesperación y angustia del postpunk politizado, McLaren se imaginaba cómo una suerte de principio del placer, libre de toda restricción, triunfaría frente a la realidad económica a fuerza de puro estilo e indi-

ferencia. Una vez más, McLaren era un adelantado: años después, Wham! pondría en práctica esa misma idea para llegar a la fama con "Wham Rap!" (un tema a favor del seguro de desempleo y, básicamente, una reversión de "W.O.R.K." de Bow Wow Wow) y el himno paradisíaco "Club Tropicana".

McLaren estaba seguro de que Bow Wow Wow se convertiría en la banda más importante desde Sex Pistols y que, gracias a ella, el postpunk sería un mal recuerdo. Pero en julio de 1980, a pesar de una enorme difusión en la prensa y radio, su primer single, "C-30, C-60, C-90 Go!" no llegó ni al Top 30 en el Reino Unido. Con una notable inclinación hacia la paranoia y las teorías conspirativas, McLaren creía que EMI había cedido ante la secreta presión ejercida por BPI, organización que representaba a la industria discográfica y que llevaba adelante una campaña para crear un impuesto a los cassettes vírgenes, a fin de compensar las ganancias perdidas por las grabaciones caseras. De hecho, estaba seguro de que EMI había saboteado el single, falsificando la cantidad de unidades vendidas y asegurándose de que no llegara muy lejos en los rankings. Por eso, después de arengar a la banda, la llevó hasta la sede principal de la discográfica, donde destruyeron la oficina de un alto ejecutivo, arrancaron los discos de oro de las paredes y tiraron un reloj por la ventana.

Cuando lo echaron de su propio grupo, Adam Ant secó sus lágrimas, decidió que el éxito era la mejor venganza y se propuso explotar económicamente al máximo el look que le había diseñado McLaren. Como producto pop, Bow Wow Wow rebalsaba de ideas, a tal punto que se volvía incoherente. Adam, en cambio, al ser básicamente apolítico, redujo su enfoque a tres elementos clave: una imagen heroica, música sexual y tribalismo. Todas esas cosas ya eran parte de su personaje –la imagen glam, las canciones de sesgo pervertido y la idea de que sus seguidores eran "antpeople" [gente-hormiga]–, pero McLaren le había dado un nuevo y vistoso look que era mitad pirata y mitad apache, con una línea blanca que le cruzaba el tabique. Y en cuanto a la percusión burundesa, Adam decidió superar a Bow Wow Wow contratando a dos bateristas para obtener la mayor polirritmia posible. Luego, junto con su nuevo guitarrista, Marco Pirroni, Adam compuso un puñado de canciones enérgicas y pegadizas. Pirroni había añadido un sonido de guitarra pesadísimo y muy distorsionado a la apocalíptica banda postpunk Rema Rema; pero al unirse a The Ants, adoptó un nuevo estilo, más liviano y aventurero, que recordaba a Duanne

Eddy, la música surf y las bandas sonoras de los *spaghetti western* de Ennio Morricone. También se dio la casualidad de que su nueva manera de tocar fuese notablemente parecida a la de Matthew Ashman, el guitarrista de Bow Wow Wow, conocido por su uso del trémolo y su sonido vibrante.

A comienzos de 1980, los singles "Dog Eat Dog", "Ant Music" y "Kings of the Wild Frontier" subieron meteóricamente hasta el Top 10 de Gran Bretaña. Por un instante, hubo cierta aura de peligro alrededor de Adam and the Ants. En efecto, eran bubblegum pop. Pero la enorme confianza del cantante le infundía convicción a versos tan ridículos como "Don't tread on an ant/ He's done nothing to you/ Might come a time/ When he's treading on you" [No pises a la hormiga/ No te ha hecho nada malo/ Y puede que llegue el día/ Que te pise ella a ti] (lo que podría ser una muy indirecta advertencia a McLaren y a su antigua banda, los ahora llamados Bow Wow Wow). Para ese entonces, Adam ya era un artista de culto al borde del estrellato, y sus actuaciones en vivo con su nueva banda eran memorables. En cierto modo, su look, entre tribal y heroico, constituía una versión más accesible y adolescente de las fantasías guerreras del heavy metal. Por otro lado, también evocaba a ese líder del glam, Glary Glitter, otro ídolo pop con dos bateristas que tocaban ritmos primitivos. Asimismo, la imponente exuberancia de Adam era, como la de Glitter, extrañamente asexual y se basaba en el exhibicionismo narcisista más que en la seducción.

Al principio de su carrera, la prensa lo había ridiculizado hasta el cansancio. Ahora, Adam se divertía creando un ejército de seguidores que imitaban su estilo hasta el último detalle. Sin embargo, aún más placer le daba haber usado las propias ideas de McLaren con mucha más eficacia que él. Por aquella época, cuando Adam comentó a *Sounds* "Me parece que la expresión 'artista de culto' es un eufemismo de 'perdedor'. Ya no me interesa ser ese tipo de músico", en parte estaba criticando la ambición y los intentos de infiltración del new pop en el mainstream; pero también se estaba vengando de su antiguo representante y de Antz, la banda que lo había traicionado. A pesar de todos los esfuerzos de Malcolm, Bow Wow Wow seguía siendo un grupo de culto sin un solo hit, mientras que Adam y su banda, The Ants, eran la nueva sensación pop de 1980.

El punto más alto de su fama llegó en septiembre de 1981, cuando editó "Prince Charming", un éxito descomunal en Inglaterra y uno de los singles más raros que haya llegado a la cima de los rankings. La melodía, una especie de au-

llido similar a un grito de guerra indígena, estaba acompañada de un ritmo desconcertante, como si fuese un vals cruzado con una danza de cortejo aborigen. En el videoclip, Adam iba adoptando una serie de poses rígidas, orgullosas y desafiantes, que bizarramente anticipaban el "vogueing", una forma de baile competitivo underground que se desarrollaría después en Nueva York en algunos círculos de la cultura gay, inspirada en las fotos de las revistas de moda. Al final del video, Adam se disfrazaba de una serie de íconos pop, entre ellos, Rodolfo Valentino, Alice Cooper, Clint Eastwood y Marlon Brando. Tanto la canción como el clip dejaban a la vista que la idea de Adam de reinventarse a uno mismo era, en última instancia, circular y vacua. Parecía estar diciendo "Imítenme a mí como yo he imitado a *mis* héroes". El estribillo, a su vez, era muy endeble y mostraba al cantante demasiado a la defensiva ("ridicule/ is nothing to be scared of") [No hay que temerle/ al ridículo], mientras que el mensaje de la canción –uno debe vestirse lujosamente para exhibir confianza en sí mismo– se sentía trivial.

"Prince Charming" era una indicación de que el destino de Adam sería ir probándose todos los disfraces y ropajes de la historia hasta que se le acabaran los arquetipos heroicos. En su anterior hit número uno, "Stand and Deliver",
había interpretado a un ladrón que asaltaba carruajes en los caminos, y en el videoclip de "Ant Rap", el siguiente gran éxito del álbum *Prince Charming*, se disfrazó de un caballero de radiante armadura. Terminó el año con una gira impactante y muy costosa, llamada The Prince Charming Revue. La palabra "Revue" [espectáculo musical] parecía sugerir que el líder de The Ants había ingresado a la farándula.

En sus entrevistas, Adam hablaba vagamente de la manera en que él daba esperanza a los chicos al brindarles una alternativa positiva "a toda la basura de la rebelión del rock", y decía estar feliz de ofrecer el mismo tipo de entretenimiento escapista presente en películas como *La guerra de las galaxias* o *En busca del arca perdida*. También defendía su imagen de artista pulcro y sano: "Estoy cansado de oír que, como no tomo ni fumo ni me drogo, soy un santurrón... No me gustan las drogas, y eso es una amenaza para el establishment del rock 'n' roll". Este sentimiento fue lo que inspiró su siguiente hit –y su primer gran éxito en los Estados Unidos–, la canción "Goody Two Shoes", casi un tema de rockabilly. Adam, el estudiante de arte que había frecuentado los locales de ropa SEX y Seditionaries de McLaren y Westwood, donde se entusiasmó con las prendas fetichistas y las fotos de la reina con un alfiler de gan-

cho en la nariz, ahora era uno de los orgullosos artistas que tocaban en el Royal Variety Show, un evento anual de caridad en el que participaban las figuras más importantes del mundo del entretenimiento británico. "Rechazar la invitación hubiese sido precisamente el tipo de actitud negativa y egocéntrica que muestra siempre el rock. Si la gente cree que soy prolijo y aburrido porque estrecho la mano de la reina, es cosa suya. ¿Qué tendría que hacer para provocar un escándalo? ¿Escupirla? ¿Bajarme los pantalones? Eso es mera rebelión rockera y, como dije, no me interesa en lo más mínimo."

Mientras Adam dejaba atrás su imagen de artista de culto carismático y pseudopervertido y se convertía en otra inocua estrella del mainstream, McLaren parecía estar convencido de poder crear de la nada una subcultura entera por sí mismo. Con la música no bastaba. Él y Westwood inauguraron World's End, su boutique en King's Road, para exhibir su nueva línea de ropa exuberante y romántica. McLaren también soñaba con filmar una película con Bow Wow Wow, una segunda versión de *La gran estafa del Rock 'n' Roll*, basada en sus nue-

vos conceptos. A comienzos de 1980, incluso quiso fundar una revista para promover el subversivo espíritu caribeño y ostentoso tan caro a la música de Bow Wow Wow.

McLaren invitó a su viejo secuaz, Fred Vermorel, para que fuera el editor de este proyecto, financiado por EMI. "Cuando me explicó la idea, parecía algo similar a *Schoolkids OZ*, una revista escrita desde el punto de vista de los chicos, un poco escandalosa", señaló Vermorel, en alusión a la edición especial de esa publicación underground, que terminó con un famoso juicio por obscenidad contra los editores. *Playkids* fue el primer título sugerido por McLaren. Comenzó a promocionarlo en entrevistas con la prensa, describiéndolo como "una versión infantil de *Playboy*, para que los niños se vayan acostumbrando a la idea de que no necesitan carreras [...] una revista sobre la tecnología del goce para los niños y niñas primitivos". Los artículos que proponía eran, por ejemplo, un texto escrito por el conocido ex convicto John McVicar sobre el crimen como opción profesional en una época signada por el crecimiento del desempleo, y otro firmado por Lee Gorman, de Bow Wow Wow, sobre las prostitutas, con recomendaciones de lugares, precios, etcétera.

Pero Vermorel no tardó en ponerse nervioso con algunas de las otras ideas de McLaren. Mientras investigaban el mundo de los fanáticos del pop para un libro

(que se publicaría como *Starlust*), Fred y su esposa Judy exhumaron innumerables cartas de fanáticos con extraños fetiches, como el de un muchacho que idolatraba al baterista de Blondie, Clem Burke, y soñaba con lamerle crema chantilly de las nalgas. McLaren quería publicar esta carta en *Playkids*, aunque ahora decía que la revista se llamaría *Chicken* [pollo]. "Dirán que éramos muy inocentes, pero nadie, ni yo, ni las personas que trabajaban en EMI, sabíamos lo que significaba 'chicken'", aclaró Vermorel. "Y le dijimos que no habría problema. Pero claro, 'chicken' es como los pedófilos le dicen a los chicos en su jerga."

Después estaba el asunto de las sesiones de fotos. En una de ellas le pidieron a Annabella que posara desnuda (se negó). En otra, se pasaron un día entero sacando fotos en casas de gente común y corriente, que habían alquilado por medio de una agencia. "El fotógrafo me contó que Malcolm se volvió más y más tosco a medida que pasaban las horas, hasta que causó una suerte de histeria", dijo Vermorel. El momento más incómodo fue cuando McLaren empezó a increpar a una chica de trece años para que se desnudara. Cosa que consiguió, después de hacerla llorar.

Vermorel creía que el plan consistía en "crear un escándalo de pornografía
infantil que involucrara a la mayor cantidad posible de gente". No solo a EMI, que financiaba la revista, sino también a la BBC: un equipo de filmación liderado por Alan Yentob había estado siguiendo a McLaren para realizar un documental sobre la promoción de Bow Wow Wow. En parte debido a su característico amor por las polémicas mediáticas, Malcolm también quería señalar un hecho importante, es decir, que la música pop ya era porno *para* niños (material hipersexual que los estimulaba precozmente) y que, además, *explotaba* a los chicos (muchachos aniñados y chicas púberes) para excitar a los adultos.

Despiadado como de costumbre, McLaren, que moría de ganas de avergonzar al establishment de la música y los multimedios, no mostraba la más mínima preocupación por los jóvenes (Annabella y las otras modelos adolescentes) ni por sus viejos amigos (Vermorel), que habrían terminado implicados en el escándalo. Cuando fue a confrontarlo al respecto, explicó Vermorel, "Malcolm se rio y me dijo: '¡Deberías contárselo al juez! Cuando todo esto explote, *yo* voy a estar en Sudamérica'. Así que informé a EMI sobre la situación, y ellos se lo comentaron a Yentob, que se puso como loco. Desde entonces, las grabaciones no han salido de los archivos de la BBC". Vermorel también alertó a la prensa: comunicó a *NME* que, si bien en un principio él había pensado

que la revista sería "lo opuesto a *Smash Hits*", dirigida a la juventud más liberal en materias sexuales, al final se estaba convirtiendo "en una revista para adultos que presenta a los niños como objetos".

McLaren acusó a Vermorel de puritano. Pero con el correr de los años, las imágenes que fueron apareciendo en las tapas de algunos discos y compilaciones de "grandes éxitos" indican que las sesiones de fotos habían sido, sin duda, bastante sórdidas. En una de las fotografías, Matthew Ashman solo tiene puesta una "tanga-radio" (un transistor usado como taparrabos, demasiado pequeño como para ocultar del todo sus genitales) y lleva sobre los hombros a un niño indio semidesnudo que no parece tener más de ocho años. En otra, Annabella, a todas luces desnuda debajo de una sábana, está recostada sobre una mesa de mezclas en un estudio, con un micrófono cerca de la boca en un ángulo muy sugestivo. "No estaba desnuda", insistiría luego en una entrevista publicada en *Sounds*, en la que también aclararía, con increíble inocencia: "Estaba acostada en un panel de control [...] con un montón de bultos apoyándome la espalda".

Chicken nunca eclosionó. Según Vermorel, "la única evidencia física de su existencia fue el listado de tarifas para publicar anuncios en la revista". Pero el segundo álbum de Bow Wow Wow, *Your Cassette Pet*, siguió explotando la temática del sexo con menores. La mayor parte de las letras de McLaren eran adaptaciones de los guiones de *The Adventures of Melody, Lyric and Tune* y *The Mile High Club*. En "Sexy Eiffel Tower", por ejemplo, Annabella interpreta a una chica suicida a punto de saltar de la atracción turística más famosa de París, donde experimenta una implausible y creciente excitación sexual ante la proximidad de la muerte: "Feel my treasure chest/ Let's have sex before I die/ Be my special guest" [Toca mi cofre del tesoro/ Tengamos sexo antes de morir/ Sé mi huésped de honor]. Cuando salta al vacío ("falling legs around your spire" [Piernas que caen rodean tu torre]), incluso disfruta de una o dos *petites morts* antes de la *grand mort* al golpear contra el pavimento. Annabella afirmó, aparentemente en serio, que los jadeos que con tanta experticia imitó en la grabación no eran orgásmicos, sino producto del pánico de la protagonista. "Louis Quatorze", por otro lado, describe a un delincuente sexual que con frecuencia visita inesperadamente a Annabella para violarla a punta de pistola. Bow Wow Wow había desarrollado un sonido cautivante y único, rico en polirritmia, guitarras estilo rockabilly, y melodías de bajo rápidas y con cierto aire funk. Si a eso uno le suma la voz adolescente y eufórica de Annabella –que

tenía un encanto particular, sobre todo en su cover de "Fools Rush In" de Johnny Mercer–, el resultado es irresistible.

Aún más impactante que la música, sin embargo, era el formato radical del álbum, que solo estaba disponible en cassette, duraba algo más que un EP, tenía un precio muy accesible (dos libras) y venía en un envase de cartón similar a un paquete de cigarrillos. McLaren quería que la música se volviera mucho más descartable, algo que los chicos pudieran comprar en el kiosco mientras paseaban en rollers y escuchar luego en sus reproductores portátiles o grabadores. En su opinión, los locales de música tradicionales, golpeados por la caída de las ventas de discos, terminarían desapareciendo. A EMI le gustó la idea de sacar un álbum exclusivamente en cassette debido a varias razones, que de hecho subvertían los subversivos planes de McLaren. En esa época, muchos años antes de que las grabaciones de cassette a cassette estuvieran al alcance del consumidor común, estos eran más difíciles de copiar que los discos de vinilo. No obstante, su plan tenía un error fatal. La calidad del cassette en que grabaron el álbum era demasiado baja como para que los DJ pasaran los temas por la radio, mientras que su duración, muy breve para un álbum y muy extensa para un EP, confundió a los dueños de muchos locales de discos. En consecuencia, *Your Cassette Pet* nunca alcanzó el Top 40.

A los singles siguientes, como "W.O.R.K." y "Prince of Darkness" –ambos editados de manera convencional, en vinilo– no les fue mejor, y McLaren comenzó a desanimarse. En las primeras entrevistas sobre Bow Wow Wow había argumentado que los jóvenes estaban deseosos de nuevas ideas. Nadie, sin embargo, estaba mordiendo el anzuelo. De a poco, todo el mundo, salvo él, se dio cuenta de que el obstáculo para que la banda tuviese éxito era la asfixiante presencia de su manager. Los fanáticos del pop rehuían de lo que percibían como falsa publicidad e innumerables trucos baratos para llamar la atención. Por otra parte, *La gran estafa del Rock 'n' Roll* finalmente había llegado a los cines, lo que exacerbaba aún más la imagen de manipulador serial de McLaren.

Él, por otra parte, había terminado creyéndose su propia versión de los hechos, y ahora pensaba que el punk realmente era invención suya, una estafa calculada meticulosamente y sin ayuda. Por eso se imaginaba que podía concebir una subcultura de un día al otro y que los chicos lo seguirían sin chistar. En muchas oportunidades había declarado que el punk tenía la capacidad de liberar la energía juvenil; pero lo cierto es que todos los jóvenes que caían en

sus garras eran engañados y dominados. Si mostraban el más mínimo signo de pensamiento independiente o se negaban a sacrificarse por las ideas de su mentor y maestro, eran desechados de inmediato.

McLaren creía con firmeza en la teoría de los "grandes hombres" de la historia, en el concepto de que los genios visionarios, a pura fuerza de voluntad, podían transformarlo todo. Esta manera de interpretar el cambio como un proceso jerarquizado, donde las ideas revolucionarias venían de quienes estaban en los escalafones superiores, era profundamente antidemocrática y se oponía a algunos de los aspectos más básicos del punk, como la ética independiente. También distorsionaba el papel que había desempeñado McLaren, así como la verdadera naturaleza de su genio. Durante la odisea de Sex Pistols, él casi siempre había recurrido a la improvisación en lugar de seguir un plan premeditado. De hecho, incluso afirmaba que su punto fuerte era actuar como "antimanager", alguien que, cuando más se lo necesita, desaparece.

Por otro lado, los miembros de Sex Pistols habían sido mucho más que sus títeres. Como individuos, cada uno tenía una personalidad muy marcada e

ideas propias. Es el caso de Rotten, claro, pero también el de Steve Jones. Jones había empezado como ladrón de baja monta, y su gran habilidad para no dejar que nada le importara una mierda (y para proferir la palabra "mierda" cuantas veces fuera necesario, como durante el programa de televisión de Bill Grundy) jugó un papel importante en la explosiva imagen pública de la banda. En cambio, los integrantes de Bow Wow Wow claramente obedecían todas las órdenes de McLaren. En las primeras entrevistas, por ejemplo, hablaba casi él solo, salvo cuando los demás repetían sus eslóganes: "no somos sintéticos ni monótonos", "no hay que comportarse como verduleros". El grupo era incapaz de interpretar con convicción o vitalidad el rol que les había asignado su representante. "Malcolm una vez me comentó, o más bien se *quejó*: 'Estos chicos no saben qué hacer'", señaló Vermorel. "Con eso quería decir que los integrantes de Sex Pistols *siempre* sabían qué hacer. Eran delincuentes *natos*."

Los artistas más despiertos no tardaban en zafarse de las garras de McLaren. Boy George, por ejemplo, se unió muy brevemente a Bow Wow Wow después de que Malcolm lo convenciera de transformarse en músico. Hasta entonces, Boy George había sido una suerte de "joven celebridad" del movimiento new romantic, a quien fotografiaban a menudo en diversas discotecas por su look llamativo. Luego de que lo bautizaran Lieutenant Lush [Teniente Delicioso] –un

personaje del guión de *Mile High Club*–, George apareció junto a la banda en un famoso recital en el Rainbow, teatro que McLaren decoró con carruseles y elementos carnavalescos para enfatizar el aspecto militantemente lúdico del grupo. Aunque reconocía el potencial de Boy George como estrella, su objetivo era que Annabella se sintiera amenazada y descartable, a fin de garantizar su obediencia. No mucho después, el nuevo cantante sería despedido. "Estaba furioso. En lo único que pensaba era en vengarme", le explicó a *NME*. Primero imaginó que podría plagiar a Bow Wow Wow y "ser exactamente como ellos, pero mejor". Luego decidió emprender un proyecto propio. Así nació Culture Club.

Las artificiosas estrategias de McLaren para generar escándalo siguieron fracasando. En un desesperado intento de que se hablara de la banda cuando estaban por lanzar su primer LP, Malcolm diseñó la carátula del disco como una imitación de *Déjeuner sur l'Herbe*, el cuadro de Édouard Manet de 1863 que fue acusado de "indecente" por Napoleón III debido a su representación de una mujer desnuda rodeada de hombres completamente vestidos. Annabella posó sin ropa (bajo amenazas, revelaría después) para la foto, pero como todavía no había cumplido dieciséis años, su madre logró impedir que se usara la imagen en la portada. Otro golpe para McLaren fue el fracaso comercial de "Chihuahua", el single más atractivo de Bow Wow Wow y la escena más cínica de parte de su representante. En el tema, cuya melodía recordaba a Blondie, Annabella cantaba las letras de McLaren sobre una chica que era "un títere del rock 'n' roll", confiesaba "no puedo bailar y no puedo cantar/ No puedo hacer nada" y avisaba "soy una idiota horrible/ Así que no te enamores de mí". Sería posible defender la canción argumentando que se trata de una aguda deconstrucción de la manera en que la maquinaria de la industria del pop se aprovecha de las fantasías e idolatría del público. Sin embargo, es difícil ignorar el rancio antifeminismo de McLaren, su costumbre de tratar a Annabella como un pedazo de carne ("pollo", de hecho) y la manera en que había puesto esas humillantes palabras en boca de la propia cantante. Si uno toma todo eso en cuenta, "Chihuahua" causa una pésima impresión.

Bow Wow Wow finalmente logró su primer gran éxito en el Reino Unido en 1982 con "Go Wild in the Country", un single utópico en contra del urbanismo, con versos provocadores acerca de la posibilidad de columpiarse desnudos en los árboles y retozar en los campos "donde las serpientes en los pastizales son absolutamente libres". La banda había dejado atrás la temática de la piratería musical y su nuevo concepto era la vuelta a la naturaleza, como ilustraba el larguísimo

título del álbum, *See Jungle! See Jungle! Go Join Your Gang Yeah! City All Over, Go Ape Crazy.* "Go Wild" exhortaba a los jóvenes a olvidarse de locales como McDonald's y Kentucky Fried Chicken y optar por "cazar y pescar". En "Hello Hello Daddy, I'll Sacrifice You", un tema bossa nova muy sensual, Annabella interpretaba a la voraz madre tierra, bajo la forma de una mujer coqueta que oculta un puñal tras la espalda. Los versos que describen el sexo femenino como "más cuerpo que alma y más alma que mente" son clásicos ejemplos de la misoginia de McLaren, mezclada con retazos de Lévi-Strauss, Jung y *La rama dorada.*

A pesar de las cuestionables letras, el disco era simpático, ingenioso y atractivo, una obra maestra del pop. Musicalmente, el grupo había logrado construir una identidad sonora propia y única. Y como es natural, fue en ese preciso momento cuando McLaren perdió todo su interés por la banda. Según Vermorel, en el entorno académico y artístico de donde él y Malcolm provenían, se consideraba que la música era un arte menor, sobre todo el género pop. McLaren siempre ha sostenido –hasta el día de hoy, a pesar de toda la evidencia en contra– que Sex Pistols no podía tocar y que el punk en el fondo no tenía nada que ver con lo musical. "Por Dios, si la gente comprara nuestros discos por la música, todo esto hubiese muerto hace rato", declaró en 1977.

Cuando Bow Wow Wow logró llegar de nuevo al Top 10 en el Reino Unido y penetrar en el mercado estadounidense por primera vez con "I Want Candy", una remake divertida pero vacua de un clásico del bubblegum pop de los sesenta, McLaren prácticamente había dejado de representar a la banda. Por fin había entendido que Bow Wow Wow nunca podría convertirse en un fenómeno popular, porque sus ideas estaban siendo canalizadas a través de una muchacha adolescente. "Annabella no era yo, así que cantar canciones como 'W.O.R.K.' le resultaba muy difícil", explicó en una entrevista a *NME* en noviembre de 1982. Sin embargo, no por eso Malcolm dejó de interesarse en el pop como vehículo para generar caos y pánico en la sociedad. Al contrario: McLaren decidió, simplemente, que ya no utilizaría a terceros como Johnny Rotten o Annabella Lwin para implementar sus planes. Había llegado la hora de que él mismo tomara el micrófono. Lo extraño es que no lo usaría para cantar, sino para *rapear.* Bueno, a su manera, digamos. La bizarra historia de cómo Malcolm McLaren –un judío escocés experto en manipulación que carecía del menor sentido del ritmo– viajó al Bronx para transformarse poco después en el primer rapero blanco de Gran Bretaña en lograr un hit es algo que contaremos más adelante.

CAPÍTULO 16

MUTANT DISCO Y PUNK FUNK: TRÁFICO URBANO EN NUEVA YORK A PRINCIPIOS DE LOS OCHENTA (Y MÁS ALLÁ)

Cuando Malcolm McLaren se aventuró en lo más profundo del Bronx para asistir a un recital del DJ Afrika Bambaataa a comienzos de 1981, el mutant disco estaba llegando a su cénit en Nueva York. Esta corriente cultural, tan fecunda como ecléctica, poseía una fantástica capacidad para amalgamar un sinnúmero de ideas provenientes del punk, el funk, la escena artística del downtown y el hip-hop del norte de la ciudad. En ciertos aspectos, la relación entre el mutant disco y la no wave se parecía al vínculo que había entre el new pop y el postpunk. Es decir, el mutant disco era al mismo tiempo una extensión y una negación de la no wave: por un lado, adoptaba y ampliaba el extraño funk de bandas como DNA y Contortions y lo volvía más bailable; sin embargo, también dejaba de lado su nihilismo masoquista y lo reemplazaba por un espíritu más lúdico y hedónico.

Podrían decirse muchas cosas a favor de la no wave, pero no que fuera "divertida". El entretenimiento convencional no era uno de sus objetivos. Muy por el contrario, Lydia Lunch y James Chance implementaron su versión del teatro de la crueldad, agrediendo al público con ruidos extremos e incluso violencia física durante sus recitales. Sin embargo, cuando la no wave alcanzó su punto más alto a mediados de 1978, llegó a Nueva York una banda con una visión completamente opuesta al sadismo de Chance y Lynch. B-52, oriunda

de Athens, Georgia, tuvo un éxito espectacular y casi instantáneo. En uno de sus primeros recitales en Manhattan, el grupo subió al escenario con ropa de la década del cincuenta y pelucas con peinados batidos (de color púrpura, en el caso del baterista Keith Strickland). Cada vez que terminaban de tocar el estribillo de la primera canción, acercaban al micrófono una cajita que reproducía grabaciones de risas. "Era la única banda que tenía sentido del humor", señala Animal X, melómano que asistió al concierto, en *Art After Midnight,* libro sobre la historia del downtown de Nueva York.

B-52 era un grupo con una actitud claramente positiva. Cindy Wilson, una de sus tres cantantes, se oponía al punk y a la no wave porque decía estar "harta de todo lo negativo". Para la banda, lo más importante era que el público la pasara bien y bailara, un sacrilegio en el contexto musical neoyorquino de esa época. La no wave había incursionado en el funk, pero sin el menor sentido del groove. Los ritmos fracturados de Contortions y DNA invitaban menos al baile que a los espasmos, y por lo general, la audiencia, refinada y bohemia, se quedaba parada con la mirada en blanco y la intención de verse lo más cool

posible. "Nosotros subíamos al escenario en Max's Kansas City y decíamos, 'Bueno, esta es una canción para bailar', y nadie se movía. La gente vestía camperas de cuero negro y se limitaba a mirarnos", explicó Fred Schneider, cantante de B-52, al hablar de sus primeros conciertos, antes de que su música pegadiza terminara de ganarse al público. "Les gustaba, pero bailar no se consideraba cool. Y nuestra imagen, por supuesto, tampoco era cool ni por casualidad."

El hecho de que dos de los cinco integrantes de B-52 fueran mujeres y el resto homosexuales le daba a su música un aire exuberante, femenino y llamativo, que difería notablemente de la no wave ("modernismo heterosexual" en su veta más lúgubre). En temas como "Dance This Mess Around" y "52 Girls", la potencia de las voces de Kate Pierson y Cindy Wilson creaba un efecto "camp sublime", a la vez kitsch y ominoso. "I will give you fish, I will give you candy" [Te daré pescado, te daré caramelos], decía Wilson en "Give Me Back My Man", con una convicción enorme e infrecuente tratándose de versos tan ridículos. Por otro lado, la voz nasal y chillona de Schneider contrastaba de una manera muy interesante con las poderosas voces de las mujeres de la banda.

Melodioso, simpático y videogénico, el grupo era una suerte de equivalente local y sin sintetizadores de The Human League, con una estética que parecía combinar el pop art con las películas de John Waters. Y si bien tardaron

casi una década en conquistar MTV (algo que lograron gracias a su enorme hit "Love Shack", en 1989), lo cierto es que desde el principio estuvieron a la altura de bandas inglesas como Culture Club. Una de las razones por las que no tuvieron éxito de inmediato es su sonido: más allá de su apariencia camp, el grupo tocaba con agresividad e intransigencia, forjando un estilo de música bailable a medio camino entre el afrofunk minimalista de James Brown y el agit-punk británico de Gang of Four y Delta 5. Cuando algunas unidades importadas del EP *Damaged Goods* y el álbum *Entertainment!* llegaron a Athens, las bandas locales integradas por estudiantes de arte (Athens es una ciudad universitaria, como Leeds) se sintieron inmediatamente identificadas. "*Entertainment!* se convirtió en la banda de sonido de todas las fiestas de Athens, antes de que Nueva York y Los Ángeles descubrieran que existía", afirmó el ex estudiante de arte Michael Stipe. "Party Out of Bounds", de B-52, tenía varios puntos en común con "At Home He Feels Like a Tourist": el ritmo entrecortado de las guitarras, por ejemplo, y las melodías de bajo que mezclaban rock y funk en partes iguales.

Más allá de eso, B-52 no podía estar más lejos de la seriedad de *Entertainment!*. Las canciones de la banda de Athens, de hecho, estaban inspiradas por el entretenimiento mismo, como las películas clase B y el género "Mondo" –que la serie de libros *Incredible Strange Movies* se encargaría de inmortalizar–, al igual que los cómics, los dibujos animados, las revistas de ciencia ficción y los pasos de baile de la década del sesenta. De ahí salieron temas como "Planet Claire" y la graciosísima fantasía subacuática "Rock Lobster", el primer single de la banda, editado a comienzos de 1978 a través del sello independiente DB Recs con el respaldo de Atlantic Records. Un año después, cuando B-52 firmó un contrato con Island Records, "Rock Lobster" volvió a editarse y cosechó un éxito notable a ambos lados del Atlántico.

Aunque Pierson y Schneider provenían de Nueva Jersey, el grupo era un fiel reflejo de la combinación entre el espíritu artístico liberal y la tranquilidad sureña que caracterizaba a Athens. Su imagen retro-kitsch era producto de las numerosas tiendas de artículos usados y ventas de garage de la ciudad. "Uno podía comprar una camisa por veinticinco centavos", señaló Maureen McGinley, representante de la banda en sus inicios. "Lo que muchos hacían era comprar siete camisas limpias y planchadas, usarlas durante una semana y devolverlas. Era más barato que mandarlas a lavar."

Allí fue donde B-52 dio su primer concierto, en una fiesta en 1977 durante el día de San Valentín. Las fiestas en las casas de los estudiantes universitarios eran el centro de la escena musical local, ya que no había mucha vida nocturna en la ciudad. "Teníamos que inventar nuestras propias fuentes de entretenimiento", explicó McGinley. "Cuando organizábamos las fiestas, escondía mis sartenes y cacerolas nuevas, porque sabía que, tarde o temprano, ¡cualquier cosa que estuviera a la vista terminaría usándose como instrumento de percusión! En Athens, el baile era esencial. Las personas no se quedaban paradas hablando y haciendo comentarios irónicos. Si una banda tocaba y nadie bailaba, *nunca volvía a tocar*."

En cierto modo, se trataba de una versión reducida y más amable de la variadísima escena cultural del downtown de Nueva York. "La música era lo de menos", explicó McGinley. "La gente pintaba, escribía, hacía de todo. Cuando alguien empezaba a componer música, en general, provenía de otra disciplina artística. Fred era poeta, por ejemplo. Y en el caso de Keith Strickland y Ricky Wilson, el guitarrista, el arte era su *vida*. Los conocía de la secundaria. Me

acuerdo de que venían al colegio con los labios pintados y peinados llamativos, tomados de la mano. Yo pensaba: 'Pobres, no les van a permitir llegar muy lejos'. Porque en esa época, en Georgia, estaba muy mal visto ser gay. Por eso siempre íbamos a todos lados juntos y nos reuníamos en nuestras casas. Era un grupo muy unido, que nació porque la comunidad no nos aceptaba."

Esta segunda familia incluía a Pylon, un conjunto de estudiantes de arte que había armado una banda como una suerte de broma conceptual o "una idea de arte temporal", como la llamó la cantante Vanessa Ellison. "Pensamos que sería divertido formar un grupo, lograr que escribieran sobre nosotros en el *New York Rocker* y después separarnos." Todo salió exactamente como habían planeado, salvo que nunca se terminaron separando. El periodista Glenn O'Brian, experto en música no wave, alabó a la banda cuando tocaron en Nueva York como teloneros de Gang of Four y habló maravillas de su primer single, "Cool": "Pylon suena como si les corriera dub por las venas". Sin darse cuenta, el grupo ya estaba haciendo carrera, en parte gracias al apoyo de sus amigos, los integrantes de B-52, que les consiguieron conciertos en el club Hurrah's, uno de los epicentros de la escena new wave, e incluso lograron sumarlos al recital de Paul Simon en Central Park, en el que B-52 fue telonero.

Si B-52 tenía un segundo hogar en Nueva York, definitivamente ese era el Club 57, el cual parecía menos una discoteca que un extraño laboratorio artístico. Sus dueños –los artistas Ann Magnuson y John Sex, y los pintores Kenny Scharf y Keith Haring– eran, según dicen, prácticamente groupies de la banda. "Íbamos a todos sus shows y les hacíamos regalos", dijo Scharf en una entrevista para *East Village Eye*. "Keith Haring una vez les dio frutas de plástico y les *encantó*." Tanto B-52 como el grupúsculo de Club 57 sentían un gran afecto irónico por la cultura pop norteamericana en sus facetas más grotescas y exageradas: equipos de *majorettes* y porristas, Miss América, Liberace, *pijama parties*, películas ambientadas en la playa y la vergonzosa etapa camp de la carrera de Elvis, con su infinidad de películas clase B y apariciones en Las Vegas.

Club 57 empezó como una ramificación de un evento llamado New Wave Vaudeville, en cuyo elenco de freaks estaba Klaus Nomi, brevemente famoso debido a sus performances que combinaban la ópera con el teatro japonés kabuki. En un principio, el club, ubicado en el sótano de una iglesia polaca en 57 St. Marks Place, mostraba películas de horror clase B como *La mancha voraz*. Pero muy pronto comenzaron a organizarse allí elaboradas fiestas temá-
ticas, en las que se desarrolló una nueva sensibilidad a base de elementos del pop art, el travestismo, la estética trash y el arte performático. "Armaba un escenario, una banda de sonido y un marco dentro del cual cada invitado podía interpretar su propio personaje y disfrazarse como quisiese", explicó Ann Magnuson, aludiendo a noches temáticas como *Adivine de quién es el ruido: el juego del punk rock*; *Lucha libre femenina: pelea hasta la muerte; Un homenaje a la NASA* (con simulacro de viaje espacial incluido) y *Fiesta en el patio con barbacoa deluxe*. "Cuando empezamos con las fiestas temáticas, iba casi todos los días a las tiendas de artículos usados para comprar disfraces y accesorios. También se podían encontrar en la calle montones de cosas que servían, como cajas de refrigeradores. Entonces las llevábamos hasta el club y con eso recreábamos, por ejemplo, un barrio jamaiquino en el que armábamos un circuito de mini-golf y después tocábamos reggae. Eran piezas de arte conceptual en las que uno podía participar."

Scharf diseñó el logotipo del Club 57, un televisor con la palabra "diversión" debajo del dial para cambiar de canal. "Para mí, el Club 57 realmente era una suerte de exorcismo de todo lo norteamericano", dijo Magnuson. "Porque en aquel entonces solo había tres canales de televisión pública, y uno

se la pasaba viendo películas viejas e iba adquiriendo la sensibilidad del *vaudeville*, de los hermanos Marx, del programa televisivo *Smothers Brothers Comedy Hour*, de las películas de terror. Todo eso nutría nuestro arte." Detrás del placer de lo camp, sin embargo, había una intención relativamente seria de emplear los productos efímeros y de mal gusto de la cultura de masas como prisma a través del cual visualizar el inconsciente político de los Estados Unidos. Como dijo Kate Pierson, de B-52: "Sin volverse demasiado pretencioso, uno puede ver el shopping center K-mart como si fuera un museo de cultura moderna, y aprender algo de lo que hay allí dentro y de su significado".

Aunque la música representaba una parte muy pequeña de esta escena, el club tenía su propia banda, muy similar a B-52, formada íntegramente por mujeres y llamada Pulsallama. El grupo nació como subproducto del "Equipo Auxiliar Femenino del Lower East Side" (una parodia de las ligas juveniles ideada por Magnuson) e hizo su debut una noche temática sobre pijama parties. El show consistió, básicamente, en golpear todo lo que tuvieran al alcance de la mano, como campanas, botellas de cerveza, cacerolas y sartenes. "Pulsallama era una anti-banda", explicó Ann Magnuson, quien describió el grupo como una parodia de la moda más reciente entre los esnobs de aquella época, los ritmos tribales, utilizados por bandas como Bow Wow Wow. No obstante, si bien Pulsallama tal vez haya sido un grupo en clave de comedia, la verdad es que pocos artistas postpunk editaron un tema tan extraño y maravilloso como su primer single, "The Devil Lives in My Husband's Body", de 1982. La canción tenía una llamativa percusión estilo gamelán, acompañada de la narración en primera persona de un ama de casa cuyo marido, aparentemente, ha empezado a emitir inquietantes ruidos en el sótano. "Our friends can't come over anymore!" [¡Nuestros amigos ya no nos pueden visitar!], se queja la mujer.

En parte debido al consumo de ácido, hongos y anfetaminas, el Club 57 tenía un estilo psicodélico. A la larga, esta escena contribuyó a que en los noventa la estética camp y mondo ingresaran al mainstream, de la mano de productos culturales como Deelite, Nick at Night y *Misterios en el espacio,* al igual que el éxito que cosecharon las películas de John Waters, y producciones de Tim Burton como *Ed Wood* y la lamentable *Marte ataca*. El Club 57 se basaba en lo lúdico y lo teatral. El artificio se festejaba y el género era concebido como una performance más que como un rasgo innato.

Sin embargo, no todo el mundo veía con buenos ojos como Magnuson y compañía se burlaban de lo cool y ensalzaban lo trash. "Estéticamente, odiaba el Club 57", declaró Jean-Michel Basquiat, multifacético polígrafo del downtown. "Me parecía ridículo. Todas esas porquerías viejas. Prefiero lo viejo pero bueno". Para Magnuson, el desprecio de Basquiat se debía a que Scharf y Haring competían con él artísticamente. Además, Basquiat formaba parte de los habitués del Mudd Club, el mayor rival del Club 57 durante esta época.

En cierto modo, los dos clubes tenían mucho en común. El fundador del Mudd, Steve Mass, también organizaba elaboradas fiestas temáticas, y B-52 fue la primera banda que tocó allí. Fred Schneider, incluso, ayudó en la organización de una fiesta temática hawaiana muy kitsch. Igualmente, a pesar de las coincidencias, estos clubes no tardaron en seguir caminos muy distintos. Para Magnuson, se trataba de una diferencia emocional: el Club 57 era "groovy" y el Mudd, "cool". En muchos sentidos, Mudd Club seguía la decadencia no wave iniciada por James Chance (y no es casual que Anya Philips, la amante y representante de Chance, haya participado en la concepción del Mudd antes de distanciarse de Maas). En *Art After Midnight*, Carmel Johnson-Schmidt, un
habitué del local, lo describe con imágenes que parecen sacadas de las letras de algún tema de Contortions: "Uno sentía que todo era falso, que nada importaba, que nada iba a durar. Las personas dejaban de hacer planes. Todo se reducía a ese momento, a esa noche. El sexo apenas existía". En vez de alucinógenos, las drogas preferidas en el Mudd eran el alcohol, los depresivos como la metacualona y, para algunos, la heroína.

El club, que Steve Maas financiaba con dinero del negocio de su padre, se parecía menos a una discoteca o un antro de rock que a un centro cultural bohemio y un espacio para realizar performances artísticas. "En el mundo del rock, uno necesita una identidad, una marca que sea muy fácil de reconocer. Mudd era todo lo contrario", afirmó Maas. "Teníamos programas muy diversos. Un día podía tocar un compositor vanguardista y al día siguiente, los Plasmatics." En el piso de arriba incluso había una galería nocturna con shows de artistas del downtown neoyorquino. "Robert Christgau definió a Mudd como la capital del diletantismo", señaló Maas entre risas.

Lo cierto es que, antes de ocuparse por completo del Mudd, Maas era un diletante innegable, que había estudiado muy brevemente filosofía e historia del arte, realizado estudios de antropología de manera autodidacta y par-

ticipado en proyectos cinematográficos de vanguardia. Cuando estalló la revolución punk, Maas quiso documentar de inmediato la escena como si fuese un etnomusicólogo, grabando recitales de The Dead Boys y otras bandas similares en 16 milímetros. Luego, intentó filmar un documental con Diego Cortez y Anya Philips, dos cultores de la no wave a quienes se le ocurrió abrir una "discoteca punk" que funcionara como una versión downtown de Studio 54. Maas puso el local en el único lugar que se adecuaba a su presupuesto, una zona industrial del barrio chino donde no vivía prácticamente nadie. Siguiendo la idea de crear una suerte de anti-Studio 54, la decoración del Mudd era espartana y opaca. En la entrada, por ejemplo, en vez de una cuerda de terciopelo, había una cadena de metal. Mass empleaba los materiales más baratos que encontraba en las tiendas de artículos usados de Canal Street y decoró el bar con mapas aéreos. "Tenía una licencia como piloto de aviones, así que tomé un montón de mapas, los puse en las paredes y los cubrí con plástico transparente."

La contraparte de Ann Magnuson en el Mudd era Tina L'Hotsky, una rubia bellísima y cautivante que llevó adelante muchas de las noches temáticas más famosas del club. Su atracción principal era el *Funeral del rock 'n' roll*, un tributo a artistas fallecidos como Jimi Hendrix, Sid Vicious y Jim Morrison. Maas puso el dinero necesario para conseguir carrozas fúnebres, ataúdes y coronas de flores auténticas. "No sé si Steve logró alguna ganancia con el Mudd, porque invertía más en fiestas de lo que podía recuperar", señaló Gary Indiana, escritor y habitué del local, quien alguna vez llegó a organizar un evento a beneficio *de sí mismo* en el club.

Otra noche temática costosa era la *Fiesta del soul*, una instalación de enormes proporciones a cargo de Michael Holman, amigo de Basquiat. "En el piso de arriba teníamos una cafetería con comida de Sylvia's Kitchen, frijoles de ojo negro y batatas acarameladas. En el fondo había una habitación ambientada como el cuarto de un proxeneta, con mostacillas de plástico enhebradas, espejos en el techo y una cama gigantesca con un montón de pieles de color naranja sobre las sábanas. También teníamos una imitación de un salón de belleza, con máquinas para secar el pelo tomadas de un salón de verdad de Brooklyn. Abajo, yo hacía de DJ y pasaba música funk de finales de los sesenta y principios de los setenta que casi nadie en el Mudd había oído antes."

Holman y Basquiat eran integrantes de un grupo de art noise llamado Gray. Aunque la no wave estaba desapareciendo y los sonidos más enérgicos del punk funk y el mutant disco comenzaban a imponerse, los artistas todavía creían que el rock era la corriente cultural más fecunda, además de ser el camino más corto hacia la fama, fortuna y repercusión artística. Por eso, gente como Jim Jarmusch, futuro realizador cinematográfico, tenía una banda de música inquietante y atmosférica llamada The Del/Byzanteens, y Vincet Gallo, actor y director, no solo fue uno de los integrantes de Gray, sino que realizó varios collages sonoros lo-fi por cuenta propia. Por otra parte, si bien Basquiat estaba empezando a atraer la atención de los medios gracias a sus omnipresentes grafitis con el logotipo SAMO que pintaba con Al Diaz, también se interesaba por la música.

Gray casi no dejó ninguna grabación que documentara sus obras, con la única excepción del extenso instrumental "Drum Mode", exhumado para la recopilación *Anti NY*, de 2002. Es una lástima, porque "Drum Mode", con su percusión hipnótica y sus retorcidos efectos de sonido, parece indicar que se trataba de un grupo notable. Al hablar de su breve incursión en el postpunk en una entrevista con el *New York Times*, Basquiat dijo haberse inspirado en John Cage y la idea de "componer música que no fuera música": "Tratábamos de hacer algo incompleto, abrasivo y extrañamente hermoso". Según Holman, Gray se convirtió en "una suerte de colección de ruidos y sonidos, como si se tratara de una fábrica con máquinas que se encienden solas y empiezan a tocar música cuando no hay gente alrededor". El mismo Basquiat tocaba "un sintetizador de juguete roto con teclas de colores, pasado por varios pedales de efectos", según observó Richard McGuire, integrante de la legendaria banda de punk funk Liquid Liquid, que en algunas oportunidades tocó junto a Gray.

El momento más famoso del grupo tuvo lugar en el Mudd Club en 1979. "Decidí que quería construir un domo geodésico loquísimo", explicó Holman. "Así que fui al Bronx y alquilé el andamiaje por cien dólares." Holmes ubicó a los otros miembros de Gray –Gallo, Nick Taylor y Wayne Clifford– de manera que sobresalieran del domo y generaran un efecto desconcertante. "Vince y Wayne estaban a un metro y medio del piso, con un arnés que los mantenía suspendidos con sus teclados en un ángulo de cuarenta y cinco grados. Nick estaba tan alto que lo único que podía verse de él en el set eran sus pies. Mi cabeza se asomaba por encima de la superficie del escenario." Después de que los demás pasaran horas preparándose, Basquiat finalmente se dignó a apare-

cer durante la prueba de sonido. "Jean no dijo ni mu, simplemente se dio vuelta y se fue. Pensé: 'Por dios, ¿va a volver o no?' Pero a los cinco minutos trajo una caja de madera que encontró en la basura y la tiró en el escenario. Después, como si fuese una momia que se mete en un sarcófago o una urna, se metió de cuerpo entero en la caja, bastante chica, por cierto, con el sintetizador incluido. Ahí me miró y sonrió. ¡Uno podía pasarse una eternidad arreglando todo hasta el último detalle y él lo deshacía con un gesto!"

Luego de la separación de Gray, en 1983, Basquiat dejó su última huella en la historia de la música encargándose de la producción y los arreglos de "Beat Bop", un clásico de culto del hip-hop de vanguardia realizado por un rapero visionario (o posiblemente demente) llamado Rammelzee. Basquiat fue uno de los responsables del vínculo que se formó entre la escena post-no wave, el mundo del arte del SoHo y la naciente cultura del hip-hop del sur del Bronx. Sin embargo, fue Holman, en colaboración con el artista callejero Fab Five Freddy, quien organizó la fiesta de la Zona del Canal en abril de 1979, evento que introdujo el grafiti en la corriente artística del downtown. El videoclip de "Rapture", el hit de Blondie, pletórico de grafitis y con la participación de Basquiat y Fab Five Freddy, retrató esta era gloriosa de Nueva York y su tráfico urbano, y la difundió por los televisores del mundo entero. La canción también incluía un intento de rap enternecedoramente malo de parte de Debbie Harry, lo que la convirtió –probablemente– en la primera rapera blanca en llegar a los rankings de música pop.

Los cruces culturales y la hibridez musical eran la norma en ZE, el sello discográfico neoyorquino que marcó la transición de la estética sadomasoquista de la no wave hacia la subversión más sutil del mutant disco. Luc Sante, escritor y habitué de los clubes nocturnos del downtown de Nueva York, definió la "potente fórmula" de este nuevo género con la sucinta ecuación: "*cualquier cosa* + ritmo de música disco". No se sabe con precisión quién acuñó el término "mutant disco", pero este apareció por primera vez en el título de una recopilación famosa de 1981, que dio a conocer el sello ZE a un público nuevo. En el texto que escribió para la funda del disco, Ian Penman, de *NME*, alabó a la discográfica por su innovación y eclecticismo. "La mayor parte de la música del catálogo de ZE o bien intenta fundar su propio género –si no lo ha logrado ya– o bien trata de destruir las convenciones del género en el cual uno podría llegar a encasillarla."

Junto al proyecto de James White and the Blacks, la primera incursión seria del sello en la música mutant disco fue Cristina. Se trataba de la novia de Michael Zilkha, cofundador de ZE (se habían conocido en la redacción del *Village Voice*, donde ambos escribían reseñas teatrales), quien quería convertirla en una suerte de diva intelectual de la música disco, con letras ingeniosas y urbanas teñidas del cinismo característico de James Chance. "Disco Clone", su primer single, era una sátira con hermosos arreglos de orquesta, en la que se describían las discotecas como un lugar donde las personas eran apenas pedazos de carne que se vendían al mejor postor. Kevin Kline (en aquel entonces, una estrella de Broadway) interpretaba el papel de un donjuán vestido a la moda. El mejor momento de la carrera musical de Cristina, sin embargo, fue su cover de "Is That All There Is?" de Leiber y Stoller (tema al que le agregaron versos sobre sadomasoquismo y drogas, para aumentar su sordidez) y "Things Fall Apart", una canción realmente perturbadora.

La producción y composición de casi toda la música de *Cristina*, su álbum debut, estuvo a cargo de August Darnell, alguien ajeno a la escena postpunk. Como letrista de la banda de su hermano, Dr. Buzzard's Original Savannah Band, Darnell había intentado llevar al género disco el tipo de arreglos sofisticados que no se oían en el pop desde las décadas del cuarenta y cincuenta. Fanático de los musicales hollywoodenses, concebía cada canción del grupo como si fuera "una miniobra de teatro". Sin embargo, a pesar de la buena recepción crítica que obtuvo su primer álbum en 1976, el homónimo *Dr. Buzzard's Original Savannah Band*, la banda no logró mantenerse a flote, en parte porque sus ideas eran demasiado sutiles para el mercado de la música disco y también porque, según dijo Zilkha, "todo se vino abajo cuando Stony, el hermano de August, perdió el control debido a las drogas". Darnell, quien todavía soñaba con estrenar algún día sus canciones en Broadway, asumió la posición de director y líder de un grupo nuevo llamado Kid Creole and the Coconuts, y actualizó el sonido de las big bands de los cuarenta adaptándolo a los gustos multiculturales de los ochenta, mezclando una enorme diversidad de ritmos sensuales (salsa, calipso, rumba, reggae, funk) con letras ingeniosas, dignas de las composiciones de la era dorada del género musical, aunque con temáticas de sesgo claramente moderno (como "Mr. Softee", tema sobre la impotencia).

Los críticos a ambos lados del Atlántico alabaron a Darnell por rescatar este subgénero de la canción romántica de antaño en álbumes como *Off the*

Coast of Me y *Fresh Fruit in Foreign Places*, editados por el sello ZE. También comentaron positivamente su credo sobre la música "mestiza". "La música mestiza estadounidense resulta de la combinación de la cultura francesa y la negra en Nueva Orleans", explicó Darnell. "Para mí, se trata de un símbolo hermoso de la manera en que distintas tradiciones musicales pueden amalgamarse." También le dijo a *NME* que había heredado de su hermano esta noción ecléctica de la música. "Si los negros decían 'Say It Loud, I'm Black and I'm Proud'[1] y los blancos tenían un movimiento en el que alegaban pertenecer a una raza superior, Stony creía que los mulatos debían enorgullecerse de ser híbridos. Deberían subirse a un pedestal y afirmar: 'Tengo lo mejor de los dos mundos'."

Si bien la música de Kid Creole era alegre, las letras, en general, retrataban un mundo muy oscuro, al igual que las de Was (Not Was), la otra gran banda de dance lúgubre de ZE. Don Was y David Was (que, en realidad, no eran hermanos: sus verdaderos nombres son Don Fagenson y David Weiss) citaban a Samuel Beckett y a Eugène Ionesco (pionero del teatro del absurdo) como influencias, al igual que a los hermanos Marx. Su versión del mutant disco estaba teñida por la "desilusión poslisérgica", según dijo Zilkha. El dúo, oriundo de Detroit, había participado en toda la odisea de los sesenta, desde el teatro de guerrillas hasta el movimiento de los Panteras Blancas. Las letras, escritas por David Was, ex crítico de rock, eran ácidas y mórbidas, como en canciones como "Out Come the Freaks", y reflejan las ironías y el aspecto más grotesco de los Estados Unidos después de Nixon. "Tell Me That I'm Dreaming" era un tema de funk enérgico que incluía una grabación de Ronald Reagan, editada para obligarlo a decir: "¿Podemos quienes dirigimos el Estado… negar… que está bastante fuera de control?". "Wheel Me Out" y "Oh, Mr. Friction" parecían ejemplos de esquizofrenia paranoide adaptados y remixados para la pista de baile. En términos musicales, Was (Not Was) mostraba retazos del sonido en boga en el Detroit de finales de los sesenta, que fusionaba hard funk, hard rock y jazz abrasivo, como Funkadelic y MC5 (cuyo guitarrista, Wayne Kramer, tocaba en "Wheel Me Out"). "Si parece que no nos limitamos a un solo estilo, es porque en Detroit hay una mezcla infernal de géneros", comen-

1. "Dilo a viva voz: soy negro y estoy orgulloso", estribillo del tema homónimo de James Brown. [N. del T.]

tó David Was. "Crecimos escuchando lo mejor de la música negra y blanca, había muchísimo de donde elegir. Así que no podíamos hacer un álbum que se ciñera a una fórmula. ¿Cuál sería la gracia?"

"Bustin' Out", el electrizante tema de Material, ofrecía otro cruce de géneros en apariencia disímiles. Antes de firmar contrato con ZE, la banda –el bajista Bill Laswell, el tecladista Michael Beinhorn y el baterista Fred Maher– se dedicaba a la música progresiva y el jazz fusión, combinando ritmos funk con composiciones complejas. Zilkha logró que el grupo grabara lo que sería el mejor tema de su larga carrera imponiéndoles a sus integrantes una consigna que debían seguir a rajatabla: "Cuando hicieron 'Burstin' Out', les dije que tenían que componer un tema con un ritmo disco, y que después podían agregarle lo que quisieran, por raro que fuera". A pedido de Zilkha, Material combinó un groove electrónico con mucha guitarra distorsionada estilo heavy metal, anticipándose así al amalgama de rock y funk que años después difundiría Michael Jackson con "Beat It". En cuanto a la letra, el grupo adaptó cartas que George Jackson, de los Panteras Negras, había escrito en prisión y luego le pidió a Nona Hendryx, la explosiva diva del R&B, que cantara en el tema.
"Material logró exactamente lo que yo quería", dijo Zilkha. "'Bustin' Out' era un tema cínico y artificial. Pero, a decir verdad, eso es lo que, en mi opinión, *debíamos* producir."

Material y Was (Not Was) respetaban la filosofía de ZE, que se basaba en la confusión, en el sentido etimológico de la palabra: juntar elementos que normalmente se encuentran separados. ZE y las bandas que integraban su catálogo desafiaban las normas del mundo del rock, según las cuales cada grupo debía tener un nombre y una identidad bien definida. Como Penman observó en su texto para *Mutant Disco*, "uno no sabe cuándo las canciones de Material o Was (Not Was) pueden incluir a músicos desconocidos o famosos". Sin embargo, esto inevitablemente terminó confundiendo también a los consumidores. Aparte del breve éxito de King Creole en el Reino Unido, ninguna de las bandas de ZE pudo ingresar al mainstream como lo había planeado Zilkha. "Todos mis grupos eran *demasiado ingeniosos*, y tardé muchísimo en darme cuenta de que el ingenio no es necesariamente la clave del éxito", explicó con tristeza. "La música de rock verdaderamente buena no es ingeniosa. Me encanta la música que hicimos, pero no es elemental como Joy Division o Neil Young. Yo podía simular algo parecido agregando gui-

tarras muy pesadas, como en 'Wheel Me Out' o 'Bustin' Out', pero no dejaba de ser una ilusión."

El único sello de la escena mutant disco neoyorquina que podía competir con ZE era 99 Records. Ambos se dedicaban a la mezcla de géneros de música blanca y negra, pero las grabaciones de 99 Records tenían una producción menos lujosa y se orientaban más hacia el punk funk. Fundado por Ed Bahlman, el sello empezó, al igual que la mayoría de las discográficas independientes, como una tienda de discos. Sus bandas más exitosas eran Liquid Liquid y ESG, cuyo funk esquelético se convirtió en un emblema del sello; pero Bahlman también tenía grupos extraños y menos conocidos en su catálogo. Uno de ellos, Y Pants, integrado únicamente por mujeres, tocaba canciones alegres usando apenas un piano de juguete y un ukelele. Una de sus integrantes era Barbara Ess, novia de Glenn Branca, que también editó algunos de sus trabajos en 99 Records.

Más cercana al sonido de ESG y Liquid Liquid era Bush Tetras, la banda que Pat Place formó después de abandonar a Contortions. Su estilo de rock

funk minimalista, similar al de Au Pairs, era imponente. Sus integrantes también eran mayormente mujeres, cuya imagen unisex y pelo corto hicieron correr el rumor de que se trataba de un grupo de lesbianas. Place, sin embargo, comentó a *NME*: "Creo que nuestra música y nuestras letras son en cierto modo asexuales". De hecho, la protagonista de "Too Many Creeps", su tema más importante, se la pasa rechazando propuestas sexuales que no le interesan: lo único que quiere es que la dejen sola. La bajista, Laura Kennedy, sentenció que el estilo de la banda estaba basado en "el ritmo y la paranoia".

99 Records también editó "Launderette/Private Armies", el single solista de la periodista musical británica Vivien Goldman. Para que este tema fuese posible, se formó una especie de megagrupo postpunk, con Keith Levene como guitarrista y bajista; Vicky Aspinall, de The Raincoats, como violinista; Steve Beresford, de LMC, como tecladista (con un piano de juguete); y el maestro del dub, Adrian Sherwood, como productor. John Lydon aparece en las notas como coproductor, pero en realidad su función fue estimular a los músicos y facilitar el proceso de grabación (PiL les prestó el estudio que habían alquilado cuando no lo usaban).

En un comienzo, 99 Records tenía una tendencia anglófila. Bahlman administraba la tienda junto con su novia británica, Gina Franklyn. El local es-

taba ubicado en un subsuelo en 99 MacDougal Street, en Greenwich Village, y también funcionaba como boutique de ropa. Franklyn regresaba de sus viajes a Londres con vestimentas llamativas y cajas de discos postpunk, como los editados por Rough Trade. En una ocasión, ella y Bahlman atravesaron el Atlántico llevando a cuestas cajas enormes de *Metal Box* para ser los primeros en Nueva York en vender el clásico álbum de PiL. La tienda incluso colaboró con Factory Records para editar el primer EP de ESG, una banda de mujeres del Bronx con un estilo de funk ultraminimalista, que Bahlman había descubierto cuando participó en el jurado de un concurso de talentos. Al poco tiempo, se convirtió en su representante y logró que oficiaran de teloneras de grupos postpunk británicos como Gang of Four, PiL y A Certain Ratio. McGuire comentó que, en septiembre de 1980, en Hurrah's, uno de los recitales de ESG como teloneras de ACR le "voló la cabeza": "Las canciones se basaban prácticamente en la nada misma, ¡apenas algunos golpes con un par de palillos y una simple melodía de bajo!".

Tony Wilson, de Factory Records, que también asistió al show, quedó igual de impresionado y propuso a la banda que grabaran algo para él. Se dio la casualidad de que Wilson tenía un estudio contratado y un poco de tiempo disponible. De nuevo, esto fue gracias a ACR, grupo que había viajado a Nueva York para grabar su primer álbum, *To Each*..., lo que terminaron de hacer tres días antes de lo esperado. Con Martin Hannett como productor, ESG grabó tres temas, que se convertirían en clásicos de la banda: "You're No Good", "UFO" y, por sobre todo, "Moody", una contradictoria mezcla de sonidos sensuales y fríos que luego fue adoptada por la naciente escena de la música house. Irónicamente, la experiencia de ACR con Hannett fue nefasta. "Le quitó a la música todo el funk cuando obligó a Donald Johnson a grabar cada parte de las pistas de batería por separado", señaló el guitarrista Martin Moscrop. En consecuencia, cuando *To Each*... salió al mercado, las críticas fueron devastadoras, mientras que el EP de ESG, editado a principios de 1981, recibió elogios de todo tipo por parte de la prensa, que llegó a describir a la banda como "una mezcla entre PiL y Tamla-Motown".

Su extraña combinación de minimalismo y soul crudo, junto a sus melodías de bajo estilo hard funk y su percusión nerviosa, se adecuaban a la perfección a los parámetros postpunk de música bailable. No obstante, como bien notó McGuire, ESG "era de otro planeta". Sus integrantes, las hermanas

Scroggins, provenían del Bronx y, si bien a menudo las tomaban por puertorriqueñas, su padre era blanco y su madre, negra. Fue esta última quien les compró sus primeros instrumentos cuando eran muy jóvenes (Deborah Scroggins empezó a tocar el bajo a los ocho años) para mantenerlas alejadas de las calles y el delito. "Siempre me pareció que las chicas de ESG no sabían en lo que se habían metido", dijo McGuire. "Eran muy jovencitas y ya estaban tocando en clubes de rock antes de tener siquiera edad suficiente para tomar alcohol. Recuerdo que una vez los integrantes de Liquid estaban yendo a dar un concierto en Washington D.C. con ESG, y las acompañaba su mamá. ¡Les hizo sándwiches a todos, como si fuera un paseo familiar!"

En una de sus primeras entrevistas, Renee Scroggins describió el sonido del grupo como "punk funk", aunque al hacerlo no tenía en mente a Gang of Four, sino a Rick James, que había usado ese término para referirse a *su* música. Sin embargo, en aquel entonces, ESG tenía muchos puntos en común con la banda británica, en especial su rechazo hacia la música dance negra de finales de los setenta y hacia sus prolijos arreglos orquestales (por ejemplo, los álbumes *I Am* de Earth, Wind and Fire y *Off the Wall* de Michael Jackson) y su gusto por el funk más descarnado de la primera mitad de la década. James Brown era uno de sus artistas preferidos. "Era la música más funk del mundo, sobre todo cuando James Brown llegaba al puente de la canción y dejaba que la banda brillara", le explicó Renee Scroggins a *Tuba Frenzy*. "Por eso siempre me parecía que en sus temas el puente se quedaba corto. ¡Era la parte que más ganas daba de bailar! Lo que yo quería era escuchar algo similar, pero donde el funk no se cortara nunca."

Ese mismo deseo de aislar el momento más estimulante de los temas de música funk o disco fue lo que hizo nacer, a finales de los setenta, el género del hip-hop. Los DJ tomaban esos interludios de percusión, conocidos como "breaks", y los extendían usando dos copias del mismo disco, reproduciéndolas alternativamente. El beat de esas partes instrumentales se convertiría en la base rítmica de la música rap. No hay que extrañarse, entonces, de que muchos productores de rap terminaran sampleando los temas de ESG, en especial "UFO", que se utilizó en varias canciones, la más famosa de las cuales fue "Ain't No Half Steppin'", de Big Daddy Kane y producida por Marley Marl. De hecho, los miembros de ESG eran un producto tan característico del sur del Bronx como el hip-hop. "El Bronx puede aportarte mucho musicalmente

porque ofrece una enorme diversidad de sonidos", observó Renee Scroggins. "Tiene un ritmo salvaje. Durante el verano, lo único que se oye de la noche a la mañana es gente tocando congas en el parque. Te vuelven loca."

Liquid Liquid también había sido influida por ese tipo de sonido ambiental. "El Lower East Side de Manhattan era muy hispano, y uno oía todo el tiempo la música latina que salía de los negocios", señaló McGuire. "La percusión de nuestros temas viene de ahí." La banda había empezado con un sonido más punk, cuando aún se llamaba Liquid Idiot, pero, de a poco, su música fue adoptando una actitud más primitiva, similar a la de The Pop Group. Los afiches del grupo alentaban al público a llevar objetos que pudieran golpearse y usarse como instrumentos durante los recitales. "A veces los shows se volvían muy tribales. La mayor parte era improvisada, algo muy caótico, con botellas de cerveza rotas por todos lados." Después de varios cambios en la formación, el sonido de la banda se orientó más hacia la percusión a medida que sus integrantes iban absorbiendo el influjo de Fela Kuti, el reggae y el gamelán, hasta que, finalmente, decidieron cambiar el nombre del grupo a Liquid Liquid porque "daba la idea de un ritmo fluido".

El grupo editó varios EP con 99 Records, pero hoy se lo recuerda más que nada por un solo tema, "Cavern", que el rapero Grandmaster Flash sampleó casi entero en su hit de 1983 "White Lines (Don't Don't Do It)". Incluido ese mismo año en el EP de Liquid Liquid *Optimo*, "Cavern" tuvo una amplia difusión en las emisoras de radio negras de Nueva York, y en el local de la discográfica el disco se vendía como pan caliente. Sin embargo, de un día para el otro, el tema dejó de pasarse por la radio y "White Lines (Don't Don't Do It)" tomó su lugar. La opinión de McGuire al respecto sigue siendo ambigua, ya que se siente, al mismo tiempo, estafado y honrado de que a uno de sus héroes le gustara tanto la obra de la banda que estuviera dispuesto a plagiarla.

La música de Liquid Liquid también tuvo gran aceptación en una escena cultural afroamericana de otro tipo, integrada mayormente por homosexuales negros y bailarines hispanos en clubes como Paradise Garage. Se trataba de la cultura disco, que estaba volviendo al underground después de haber saturado el mainstream durante la época de *Fiebre de sábado por la noche*. McGuire recuerda haber tocado en el Paradise Garage varias veces y haberle dado el último EP de la banda al celebrado DJ local, Larry Levan. "Ese club era una locura. Se trataba de un gran estacionamiento que habían transformado en disco-

teca. Cuando subíamos al escenario nos hacían tocar tres canciones y después bajarnos. Era lo más usual en ese tipo de lugares, como Funhouse o el Roxy. El DJ era mucho más importante que las bandas."

En Nueva York se estaba gestando un nuevo género de música bailable postdisco, editada por sellos como West End, Prelude y Sleeping Bag, para el que los conciertos en vivo y las habilidades de los músicos pasaban a un segundo plano, mientras que el uso de tecnología –cajas de ritmos, melodías de bajo tocadas con sintetizadores y mucho reverb estilo dub– cobraba mayor relevancia. Como bien señaló McGuire, el DJ era quien mandaba, no solo en la cabina, sino también en los estudios de grabación. Figuras como Levan, Walter Gibbons, Shep Pettibone y Francois Kevorkian se volvieron famosas gracias a sus remixes y su trabajo como productores, y en el caso de Pettibone, también por pasar en la radio de Nueva York mezclas de música dance que integraban múltiples canciones de manera impecable.

Fueron precisamente dos neoyorquinos, Grace Jones y Arthur Russell, quienes zanjaron la brecha entre la escena postdisco gay y el postpunk, mayormente heterosexual. Russell estuvo a punto de unirse a Talking Heads en un comienzo, pero sus antecedentes no podían estar más lejos del rock. Gay, músico vanguardista y místico hippie, Russell se enamoró del género disco en un club de Nueva York, The Gallery. Hipnotizado por el uso de la repetición, no tardó en ver el paralelismo entre los remixes infinitos y continuos de los DJ y las composiciones minimalistas de Terry Riley y Steve Reich. Poco después fundó con algunos socios el sello Sleeping Bag y empezó a grabar temas de música disco experimentales y surrealistas como "Go Bang #5" (con el seudónimo Dinosaur L) o "In the Light of the Miracle", además de colaborar frecuentemente con los DJ más conocidos de la ciudad.

Grace Jones era una inmigrante jamaiquina que se había convertido primero en modelo y luego en diva de las discotecas, pero su carrera se estancó cuando la música disco mainstream pasó de moda. Sin embargo, Island Records salvó su carrera al reunirla con una legendaria sección rítmica del reggae, Sly and Robbie, y un conjunto de músicos, compositores e ingenieros de sonido de Compass Point Studios, en Nassau, para grabar *Warm Leatherette*. A primera vista, este álbum, editado en 1980, no parece tener nada en común con el postpunk (abunda en ritmos dub-funk sosegados y arreglos musicales muy prolijos), salvo en la elección de covers: el tema homónimo de The Normal,

"Warm Leatherette"; "She's Lost Control", de Joy Division; y "Private Life", de los Pretenders, una canción brutalmente antisentimental en la que una mujer echa por tierra las ilusiones del hombre que quiere enamorarla ("Attachment? Obligation? That's so wet!" [¿Cariño? ¿Compromiso? ¡Qué estupidez!]). El siguiente álbum de Jones, *Nightclubbing*, incluía arreglos similares y canciones de Iggy Pop y Sting (el tema que daba su título al álbum y "Demolition Man", respectivamente) junto con composiciones originales cautivantes como "Pull Up to the Bumper", "Feel Up" y "Walking in the Rain", y fue votado como mejor álbum del año por los críticos de *NME*. La imperiosa voz de Jones, su asombrosa imagen (mezcla de amazona, cyborg y dominatriz) y sus espectáculos o performances artísticas como *One Man Show* la convirtieron en uno de los objetos de estudio favoritos de los semiólogos del periodismo de rock y las revistas de moda.

En un momento, la prensa anunció con bombos y platillos que Grace Jones colaboraría con A Certain Ratio para grabar un cover de "Houses in Motion", de Talking Heads. Según Moscrop, de ACR, la banda ya había terminado dos pistas instrumentales con Martin Hannett como productor cuando "Grace Jones vino al estudio y las escuchó. El plan, en realidad, era hacer un álbum entero en las Bahamas con ella". La idea al final fue descartada, pero el hecho refleja la enorme atención que Manhattan le estaba prestando a Factory Records, y viceversa. Después de pasar algunos meses en el barrio de Tribeca para grabar su primer álbum, los integrantes de ACR se enamoraron de la ciudad. Incluso contrataron a una cantante estadounidense, que poco a poco fue eclipsando a Simon Topping, el cantante original. Topping perdió la confianza en su voz y comenzó a tomar clases de percusión, algo que había fascinado a la banda desde que vieron cómo los puertorriqueños tocaban congas en el Central Park.

New Order también cayó bajo el influjo de Nueva York, y su sonido fue absorbiendo los distintos estilos de música bailable que pasaban en las discotecas de la ciudad: por ejemplo, el postdisco; el abrasivo y artificioso freestyle latino; y el electro, un subgénero del hip-hop derivado de Kraftwerk y basado en el uso de cajas de ritmos y sintetizadores. Gracias al manager de su gira por los Estados Unidos, Ruth Polsky, que también era el encargado de seleccionar las bandas que tocarían en Hurrah's y Danceteria, New Order descubrió un tipo de discoteca a la vez chic y cool, completamente diferente de los clubes

de mal gusto y los antros de rock en Inglaterra a los que estaban acostumbrados. Steve Morris, baterista del grupo, señaló: "En Nueva York también escuchábamos siempre la emisora Kiss FM, donde pasaban los remixes que Pettibone armaba con canciones de Sharon Redd y D-Train. ¡Nos pasábamos la mitad del día en el hotel, pegados a la radio! No bailábamos, sin embargo. Para nada. Hace falta éxtasis para que un hombre blanco baile".

"Cuando New Order vino por primera vez a Nueva York, todavía se inclinaban más para el lado del rock", explicó Moscrop. Todavía en shock por la muerte de Ian Curtis, durante la segunda mitad de 1980 los integrantes del grupo no sabían qué dirección tomar. "Ceremony", su primer single, era básicamente el último tema de Joy Division, mientras que su álbum debut, *Movement*, sonaba artificial y poco convincente. Para Peter Hooks, ese fue uno de los peores momentos de la banda y de la carrera de Martin Hannett. Lo único bueno de las sesiones de grabación, dijo Hook, fue que Hannett les enseño a usar la consola de mezclas. "¡Ese fue su último error! Porque cuando tuvimos que editar el single 'Temptation', a Martin le dimos una patada en el

culo y lo hicimos nosotros mismos." Por otro lado, el grupo trataba de levantar los ánimos escuchando música electrónica italiana, y Morris aprendió por su cuenta a programar cajas de ritmos.

Morris considera que "Everything's Gone Green", el single que New Order editó inmediatamente después de *Movement* en 1981, con un sonido más electrónico, marcó un enorme cambio para la banda. "Ahí fue cuando empezamos a usar todo el tiempo la caja de ritmos." Después de su gran éxito de 1983, "Blue Monday", el grupo se reunió con Arthur Barker, el productor de música dance más famoso de Nueva York, para grabar su próximo single, "Confusion". En el videoclip se retrataba de manera memorable el ambiente postdisco de Nueva York, con imágenes de chicos fanáticos del freestyle en el club Funhouse. Incluso es posible ver cómo New Order analiza la reacción de la gente en la pista de baile a "Confusion" cuando el DJ Jellybean Benitez pasa muestras de la canción aún sin terminar. New Order fundaría luego, junto con Factory Records, The Hacienda, un club en Manchester que, según Moscrop, "estaba inspirado en Danceteria, Funhouse, Roxy y todas esas discotecas geniales de Nueva York [...] Los integrantes de New Order pensaron: '¿Por qué no tenemos algo así en Manchester?' Como hizo antes con el álbum de ESG, Factory Records logró llevar un poco del espíritu neoyorkino a Inglaterra".

Mientras que New Order y A Certain Ratio no se cansaban de Manhattan, en 1983 los habitantes de la ciudad ya no sentían lo mismo por estas bandas inglesas. Los hipsters del downtown, que hasta hacía poco eran anglófilos recalcitrantes, comenzaron a declararse antibritánicos. La publicación *East Village Eye* estrenó una columna llamada "The Real American Underground", en la que se celebraba el resurgimiento de géneros como el rockabilly, blues, zydeco y otros estilos autóctonos. Kristian Hoffman, quien había formado parte del movimiento no wave e integrado bandas como Swinging Madisons, con un sonido muy cercano al rockabilly, le pidió a los fans: "Si van a pagar, exijan que les den a cambio algo mejor que un montón de ingleses sordos y con ganas de ordenarles qué música escuchar [...] El futuro pasó de moda". Los sintetizadores y las cajas de ritmos eran cosa del pasado: las guitarras habían vuelto. Algunos optaron por sumarse a la corriente del punk hardcore, mientras que los más refinados, como Sonic Youth y Swans, decidieron resucitar la no wave.

En un principio, Sonic Youth mostró indicios de anglofilia, sobre todo por la influencia de PiL (su primer baterista, Richard Edson, había tocado además en Konk, una banda de 99 Records inspirada en los británicos Pigbag). Sin embargo, cuando el grupo editó *Confusion Is Sex* en 1983, sus integrantes adoptaron una postura militante a favor del ruido y en contra del funk con sintetizadores. Thurston Moore, guitarrista de la banda, ya había hecho un primer gesto de resistencia con su Noise Fest en junio de 1981, en la galería de arte White Columns de SoHo. A lo largo de nueve noches, el evento incluyó recitales de la primera formación de Sonic Youth (cuyo futuro guitarrista, Lee Ranaldo, también tocó con su banda de aquel entonces, Avoidance Behaviour), Glenn Branca y el longevo grupo no wave Ut. "El festival fue muy importante, porque en ese momento la no wave había desaparecido y nadie conocía a los músicos nuevos", observó Moore en 1985. No obstante, algunos de los presentes no quedaron tan contentos con el show. Luc Sante, por ejemplo. "La mayor parte de las bandas del Noise Fest eran demasiado áridas, teóricas, asexuadas. Se identificaban con cierta corriente vinculada a Rhys Chatham y Glenn Branca, procedente de The Kitchen: algo muy artístico, bastante académico, sin el menor sentido del funk." De cualquier modo, la nueva versión de la no wave que ofrecían Sonic Youth y Swans representaba el futuro inmediato de la música neoyorquina. A mediados de los ochenta, las bandas más

artísticas de la ciudad se distanciaron de las influencias de la cultura negra y de las exigencias de la pista de baile para formar un nuevo canon de grupos ruidosos y vanguardistas, integrados casi exclusivamente por gente blanca.

Al igual que la no wave, el movimiento mutant disco se basó en la relación estrecha entre el mundo del arte y el del rock. Irónicamente, lo que puso fin a esta etapa fue la súbita prosperidad del ambiente artístico del downtown, que acaparó la atención de la mayoría de los artistas polifacéticos de la ciudad. De repente, la música ya no parecía tan atractiva como profesión. A lo largo y ancho del Lower East Side surgieron innumerables galerías nuevas, que exhibían arte no tradicional de todo tipo, como grafitis, videoclips y esculturas psicodélicas kitsch al estilo de Kenny Scharf, armadas con objetos cotidianos y basura. La más famosa era FUN, que abrió sus puertas en 1981 y donde Scharf, Keith Haring, Futura 2000 y Jean-Michel Basquiat tuvieron, por primera vez, sus propias exposiciones. En pocos años, literalmente docenas de galerías de arte se construyeron en aquella zona, antes conocida por sus locales clausurados, lotes vacíos y terrenos baldíos frecuentados por los vendedores de droga.

Este boom artístico tuvo dos precursores: las enormes exhibiciones *Times Square Show*, de 1980, y *New York / New Wave*, de 1981. "El *Time Square Show* se realizó en un prostíbulo abandonado, donde quienes se dedicaban al grafiti mostraron sus obras al lado de otros artistas del downtown", explicó Richard McGuire, artista y músico. "*New York / New Wave* fue un evento importante que se llevó a cabo en PS1, en Queens, una galería alternativa muy grande y parecida a un museo que habían instalado en un edificio donde antes había una escuela. Participaron artistas del downtown de todo tipo. David Byrne expuso fotos de sillas dadas vuelta. Tocó DNA. Había fotos de Mapplethorpe y muchísimas imágenes de estrellas de rock."

Fue con *New York / New Wave* como Basquiat y Haring se hicieron famosos. Como dijo con acidez Vincent Gallo, antiguo compañero de Basquiat en Gray: "Ni bien Jean-Michel pudo ingresar al mundo al que realmente quería pertenecer, el del arte, abandonó la banda sin pensarlo dos veces". La burbuja de diletantismo que había protegido y fomentado toda la creatividad poligráfica del downtown estalló. "Hubo una mezcla increíble de directores de cine, músicos, poetas, y muchos cruces entre prácticas artísticas diferentes, pero en un momento dado la gente empezó a especializarse", señaló Gary Indiana, que por esa época también incursionó en múltiples disciplinas: escribió poe-

sía y crítica de arte, dirigió obras de teatro y compuso música. "Cada uno empezó a limitar sus intereses a un campo específico para poder desarrollarse profesionalmente. Reagan era presidente y la gente tenía que ganar dinero. Ya no se podía hacer de todo."

Por otro lado, el negocio de la música en vivo se había reducido de manera drástica, en parte debido al auge de las discotecas y los DJ. Según Pat Place, hubo una época dorada durante la cual Bush Tetras podía tocar dos o tres veces por mes en Nueva York frente a mil o dos mil personas. "En ese entonces, en nuestro mejor momento, podíamos sacar de seis a diez mil dólares en una noche." Su antiguo compañero de banda, James Chance, también opinaba que los primeros años de los ochenta fueron los últimos en los que la vida nocturna de la ciudad "consistía principalmente en ir a ver música en vivo. Después de 1984, empezó la era de las megadiscotecas". El rap y los sonidos electrónicos del postdisco, que se terminarían fusionando más tarde para dar lugar al house, estaban en boga. El mutant disco y los clubes más artísticos y eclécticos desaparecieron.

Lo que mató al Mudd Club fue su propio éxito. Maas tuvo que contratar personal de seguridad para que vigilara la puerta y se encargara de las celebridades y de la gente que no se adecuaba a los parámetros del club. "Empecé esto como una fantasía, no me imaginé que iba a ser redituable", observó con amargura en una nota del *East Village Eye* de 1983 sobre el cierre del local. "Y cuando empezó a tener éxito, a mí me faltó el conocimiento que se necesita para llevar adelante este tipo de negocio. Mi fantasía se estrelló contra la realidad."

El downtown había cambiado: el Lower East Side se estaba aburguesando. En marzo de 1984, una redada policial de enormes proporciones conocida como "Operation Pressure Point" resultó en numerosos arrestos por drogas que abarcaron la zona de Avenue B, hasta entonces un centro importante de tráfico y consumo de heroína. Este operativo estuvo a cargo de un joven y ambicioso fiscal del distrito de Nueva York, Rudolph Giuliani. Después apareció el SIDA, que cobró las vidas de muchos artistas (como Keith Haring) y varios músicos, entre ellos Klaus Nomi, en 1983, y Ricky Wilson, de B-52, en 1985.

Ann Magnuson afirmó: "En retrospectiva, si uno ve toda la escena como una serie de fiestas, parece bastante frívola. Pero hay que tener en cuenta que se trataba de personas que se querían, que compartían su energía. Era una ce-

lebración. Lo único que deseaban era vivir al máximo, aprovechar hasta el último segundo. Cuando el SIDA los empezó a matar uno por uno, me di cuenta de que el centro del movimiento había sido siempre la vida misma. En las pinturas de Keith Haring puede verse muy bien, tienen esa energía, esa cosa infantil tan propia de él. No se parecía en nada a esa versión de Nueva York de los ochenta que aparece en la película *Noches de neón*, con accionistas aspirando cocaína y persiguiendo modelos. En este caso, eran personas que habían tenido que abandonar todo para venir a Manhattan, porque la única alternativa era la muerte. Era cuestión de crear o morir."

CAPÍTULO 17

DIVERSIÓN Y FRENESÍ: POSTCARD RECORDS Y EL SONIDO DE LA JOVEN ESCOCIA

En 1980, cuando el postpunk parecía obsesionado con la muerte y la melancolía, Orange Juice daba la impresión de ser una banda completamente distinta. El nombre mismo de este grupo de Glasgow ya era refrescante: dulce, sano, luminoso. "Ninguno de nosotros tomaba alcohol en esa época", comentó muchos años después el cantante y guitarrista Edwyn Collins. "El nombre Orange Juice [Jugo de Naranja] nos pareció perfecto, porque era lo que tomábamos durante los ensayos." Su música, con evidentes retazos de The Byrds y The Velvet Underground, también tenía un efecto revitalizante. Pero lo más importante es que su primer single, "Falling and Laughing", editado en febrero de 1980, marcó el regreso de las canciones de amor sin tapujos. Dejando de lado la política de desmitificación del postpunk, Collins proclamaba el carácter sagrado y único de su amada: "You say there's a thousand like you/ Well maybe that's true/ I fell for you and nobody else" [Dices que hay mil como tú/ Bueno, tal vez sea cierto/ Me enamoré de ti y de nadie más].

Es posible rastrear los orígenes de la voz embelesada y tímida de Collins –"el sonido de todo colegial enamorado", como la describió un periodista– hasta el glorioso Pete Shelley y su eterno nudo en la garganta. Cuando en 1977 los integrantes de Buzzcocks dieron sus primeros recitales en Escocia como parte de la gira White Riot Tour, la banda causó un impacto mayor en la es-

cena local que The Clash, quienes supuestamente eran la atracción principal del evento. Buzzcocks "revolucionó nuestro concepto de cómo tenía que ser la música punk", dijo Collins. "A mí me parecían muy ingeniosos, muy camp." Otro grupo de la misma gira que ejerció un influjo desproporcionado en Escocia fue Subway Sect. Collins quedó fascinado con la energía electrizante de las guitarras de la banda. "La Mustang de Rob Simmons estaba completamente desafinada y tenía los agudos puestos al máximo", señaló. De hecho, también puede detectarse un toque de Vic Godard, cantante de Subway Sect, en las letras de Orange Juice, sobre todo en el gusto de Collins por las palabras y expresiones anticuadas, como el estribillo de "In a Nutshell": "Goodness gracious/ You're so audacious" [Santo cielo/ Eres tan audaz].

Los integrantes de Orange Juice hablaban y actuaban de maneras que no solo se oponían a la rebeldía orgullosa del rock, sino también a la solemnidad militante del postpunk. Eran un grupo erudito, inquieto, ingenioso, camp. "Todo el mundo decía que éramos andróginos, pusilánimes", observó Collins. Esta debilidad exagerada era un modo de rebelarse contra el machismo blusero, tan arraigado en el mundo de la música de Glasgow (Frankie Miller, Nazareth, Stone the Crows), pero también contra la actitud pendenciera de bandas punk escocesas como The Exploited. "Simply Thrilled Honey", el tercer single de Orange Juice, convirtió la sensibilidad en un arma subversiva. El tema, basado en un hecho real, mostraba a Collins como un hombre en extremo delicado y cohibido, acosado por una mujer que quiere seducirlo. En una entrevista publicada en *Sounds*, Collins explicó: "No quería acostarme con ella. No me atraía sexualmente. Sin embargo, lo principal era que no la amaba, y creo que es muy importante acostarse solo con personas que uno ama. Por eso canto 'lo mundano debe apartarse de mí'. Se ejerce mucha presión sobre los chicos para que actúen como 'hombres de verdad'. En mi opinión, acostarse con alguien que uno no ama es confuso".

En "Consolation Prize", la canción más encantadora del grupo, Collins trata de conquistar a una chica para alejarla de su novio, un abusador que la ha hecho llorar incontables veces. El cantante, en cambio, la hace reír con su flequillo estilo Roger McGuinn, que es "tan camp". Incluso piensa que podría comprar un vestido, si con eso lograra levantarle el ánimo. "I'll be your consolation prize" [Seré tu premio consuelo], dice el protagonista no sin cierto patetismo. Al final, sin embargo, se resigna a que su amor no sea correspondido. Igualmente, cuando la canción está por terminar y las guitarras llegan al clímax, Collins parece

casi contento al afirmar que nunca llegará a ser "lo suficientemente hombre para ella". Más que triste o derrotado, el cantante suena pletórico, victorioso.

Los cuatro integrantes de Orange Juice provenían de Bearsden, un suburbio de clase media de Glasgow. "Conocí a Edwyn en el autobús que nos llevaba a la escuela", contó Steven Daly, el baterista. "James Kirk, nuestro futuro guitarrista, ya era amigo mío. Edwyn estaba leyendo *Melody Maker* –una revista de rock en ese momento muy pasada de moda–, y le dije en broma: '¿Lees siempre esa mierda?' Éramos todos esclavos del periodismo de música en aquel entonces. Los primeros artículos sobre CBGB se publicaron en 1975. Nos interesaba mucho lo que sucedía en Nueva York. En comparación con la mayoría de las bandas punk de Inglaterra, Television y Talking Heads tenían mejores ideas, más novedosas." Por eso, cuando poco después Orange Juice publicó un aviso en busca de nuevos músicos en un fanzine local, el grupo se presentó como "Una banda neoyorquina oriunda de Bearsden".

Como a la mayor parte de los grupos de CBGB, a los integrantes de Orange Juice los unía su amor por una banda de Nueva York en especial, The Velvet Underground. Collins solía poner *Live 1969* en su tocadiscos y dejarlo en *repeat* durante horas mientras mataba el tiempo en su departamento de Glasgow. En la funda del disco, podía verse a Lou Reed con una guitarra Country Gentleman fabricada por Gretsch, marca que para Orange Juice se convirtió en una suerte de talismán. "Evitábamos usar las dos marcas de guitarra más conocidas, Fender y Gibson. Tocar una Gretsch significaba adoptar la sensibilidad de los sesenta, sin perder el frenesí del punk. Nadie más las tocaba en aquella época."

El elemento principal del sonido de la banda era la energía de su guitarra rítmica, que tocaba a un tempo el doble de rápido que la batería. Esta idea la tomaron no solo de la última etapa de The Velvet Underground, sino también de Chic: el ingrediente secreto de Orange Juice era la música disco. Antes del estallido del punk, Collins frecuentaba los bailes para jóvenes que se organizaban en la iglesia y Shuffles, la discoteca de Glasgow. "Mezclar el sonido de Chic con el de Velvet parece algo muy audaz, pero si uno escucha *Live 1969*, lo que hace la guitarra rítmica en 'Rock 'n' Roll' no está muy lejos de cómo toca Nile Rodgers en Chic", afirma Daly. "Suena muy entrecortado, pero no 'metálico', palabra que los periodistas no se cansan de usar cuando hablan de Orange Juice. Cuando se toca así uno enmudece un poco las cuerdas, por eso el resultado es más entrecortado que metálico."

En 1978, un adolescente de diecinueve años extremadamente esnob llamado Alan Horne asistió a un concierto de Orange Juice (en ese entonces, todavía conocidos como Nu-Sonics) y quedó impactado por dos cosas. Primero, el grupo tocó "We're Gonna Have a Real Good Time Together", una canción de Velvet Underground muy poco difundida, de la cual solo existe una grabación, en *Live 1969*. Segundo (y lo que le pareció aún más genial), alguien cercano a la banda se subió al escenario para cantar el estribillo del reciente éxito de Chic en Inglaterra, "Dance Dance Dance (Yowsah Yowsah Yowsah)". Daly ya había conocido a Horne, que en esa época todavía estudiaba botánica, en Listen, la tienda de música donde trabajaba Daly. "Nos pusimos a hablar. Alan era todo un personaje, muy interesante e hiperactivo." Daly le comentó que iba a tocar con su banda. Después de escucharlos, Horne, siempre dispuesto a dar su opinión, les ofreció varios consejos, aunque nadie se los había pedido. "Probablemente, nos dijo que éramos una mierda", reflexionó Daly. "Pero vio que teníamos potencial."

En particular, Horne detectó que Edwyn Collins tenía pasta de estrella. Sin

embargo, cuando los presentaron, Horne lo saludó con su estilo característico. Miró a Collins –que tenía puestos unos jeans Levi's, botas de motoquero y una camisa a cuadros– de arriba abajo y le dijo: "¡Miren a este *marica*! ¡Igualito a John Boy Walton!".[1] Según Collins, Horne vestía "un saco de tweed, que bajo una de las solapas tenía escondida una pequeña insignia nazi". A Horne, fanático de la provocación, le gustaba jugar con la simbología nazi, mayormente para molestar. "Quería subir con nosotros al escenario con unos pantalones típicos tiroleses y que cantemos 'Primavera para Hitler'", del musical *Los productores*", afirmó Collins. "Todo eso venía de su devoción por el glam: la decadencia de *Cabaret*, la Cruz de Hierro que Lou Reed se rapó en la cabeza en la gira de *Rock 'n' Roll Animal*, etcétera. En 1978 apareció Rock Against Racism y otras cosas ridículas por el estilo, frente a las que Alan opinaba que 'preferiría que hubiese un movimiento llamado Racismo contra el rock'. También hizo un fanzine con caricaturas de Brian Superstar, su compañero de departamento, vestido de nazi."

1. Personaje de la serie de televisión norteamericana *The Waltons*, emitida de 1972 a 1981, que retrataba la vida de una familia del sur de los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX. [N. del T.]

Superstar y Horne encarnan el arquetipo del "catalizador": aquel que, si bien no necesariamente contribuye a la música en sí, es clave a la hora de formar las opiniones de un movimiento y de custodiar y transmitir conocimientos esotéricos entre los iniciados. Horne era un erudito en cuestión de bandas anteriores al punk y poseía cajas llenas de singles de 45 rpm que abarcaban desde el rock psicodélico de Electra Records hasta discos de northern soul. Por otro lado, Brian Superstar, quien luego pasó a integrar el grupo de culto escocés The Pastels, "te informaba sobre lo último de lo último", según Daly. "En esos días había poquísimo material disponible. Era literalmente imposible encontrar los mejores discos porque los sellos discográficos los descatalogaban. Pero Brian estaba dispuesto a invertir el tiempo y dinero necesarios para encontrar rarezas, como Gram Parsons. También tenía una videocasetera, algo casi inaudito en 1978. Así pudimos ver incontables veces algunos de sus videos, como el programa *The History of Rock*, que mostraba a The Byrds tocando 'Mr. Tambourine Man'. Ese documental hizo que toda una época dorada del pop volviera a la vida."

Esta erudición archivista fue una de las bases del estilo retro y ecléctico de Orange Juice. Según Daly, la banda tomaba "fraseos de guitarra con un sonido muy tintineante de varios grupos de rock cercanos al country, como The Byrds o Lovin' Spoonful", y luego lo combinaba con un toque de soul de los setenta. O mezclaban el rasgueo de guitarra agresivo de Subway Sect con una melodía de bajo disco. "No me sorprende que Steven Daly después se haya hecho periodista. Era el más analítico de todos nosotros", observó Collins. "Siempre decía cosas como 'Uh, me encanta tal sonido de tal álbum' o 'Deberíamos usar esto de aquel disco'. Y hay que recordar que todavía no existían los samples." La banda construía su imagen del mismo modo. "Gracias a los videos de Brian Superstar, podíamos ver la ropa que usaba cada grupo", señaló Daly. Después de estudiar *The History of Rock* y las tapas de sus álbumes preferidos como *Pet Sounds*, Orange Juice diseñó un look que incluía camperas de gamuza estilo mod, remeras a rayas parecidas a las de Warhol, camisas a cuadros similares a las que usaban los integrantes de Creedence Clearwater Revival, sombreros de mapache y sandalias de plástico. La apariencia del grupo, muy distinta de la norma monocromática del postpunk, era intrigante: abarcaba elementos disímiles de los sesenta, la moda estadounidense, el rock histórico y la inocencia de la infancia.

"Falling and Laughing", el primer tema que editó la banda, fue financiado conjuntamente por Alan Horne, Edwyn Collins y el bajista de Orange Juice, David McClymont. Como Horne no formaba parte del grupo, se fue convirtiendo poco a poco en su representante y en director de su sello discográfico, al que bautizaron Postcard. Eran cargos que se adecuaban bien a su personalidad insistente. "A Alan le encantaba que le dijeran en broma 'Señor Postcard'", comentó Collins. "Quería ser una suerte de Maquiavelo. Le gustaba controlar todo. Además de encargarse de Postcard, también era, de algún modo, el representante de todas las bandas de la discográfica. Le interesaban los managers del mundo del punk: McLaren, Bernie Rhodes, Kay Carroll de The Fall. Alan decía que lo mejor del punk era haber inaugurado una era en la que el representante era tan importante como el grupo. En las primeras entrevistas a bandas punk, el manager solía asumir un rol igual de prominente que el cantante."

En esa época, otros representantes fundaban sellos discográficos en las provincias solo para que sus bandas recibieran mayor atención. Los singles editados de manera independiente hacían las veces de demos, pero con un valor agregado: además de mostrar su música, el grupo también exhibía su determinación y fuerza de voluntad. Sin embargo, Horne era aún más ambicioso. En su opinión, Orange Juice debía llegar al mainstream directamente, sin el respaldo de ninguna de las grandes discográficas. Horne fue uno de los primeros en darse cuenta de que los rankings de música independiente ya no bastaban. "Uno siempre debe apuntar a vender su música en un mercado lo más amplio posible", declaró en una de las primeras notas que se escribieron sobre Postcard. "Los rankings están ahí. Y ahí es adonde uno debe llegar." Citando indirectamente a Kevin Rowland, de los Dexys Midnight Runners, Horne se burlaba de cultores más "ascéticos" del mercado independiente por su "actitud hippie", que los llevaba a tirar la toalla para no mancillar su pureza.

A pesar de todo, para la distribución de los discos de Postcard, Horne tuvo que negociar con Rough Trade, una discográfica de las más "ascéticas". La relación entre el virulento Horne y el aparentemente delicado pero tenaz Geoff Travis fue conflictiva. "Me encantó 'Falling and Laughing'", aseguró Travis. "Sin embargo, me decepcionó 'Blue Boy', su segundo single, y Alan no me pareció muy convincente cuando vino a Londres para buscar un distribuidor. Después cambié de opinión y me di cuenta de que me había equivocado. Les

ofrecí un contrato muy generoso que, según Alan, llevaría a Rough Trade a la bancarrota. Pero bueno, Alan era así, se quería llevar mal con todo el mundo porque se creía Warhol."

Horne sabía que cualquier disco editado de manera independiente necesitaba el respaldo de John Peel para su difusión, sobre todo fuera de Londres. No obstante, Peel había sido un hippie *de verdad*, y su show en Radio One representaba todo lo que Horne despreciaba del nuevo gueto postpunk. Así que Horne entró de malos modos a la BBC, increpó a Peel, insultó la música que pasaba el DJ ("linda manera de aburrirse") y le advirtió que Postcard era "el futuro". "Y si no lo aceptas", agregó, "pronto vas a quedar como un necio". Esta táctica de intimidación, sin embargo, no le salió nada bien. "Esa noche, Peel explicó al aire que un joven violento de Glasgow lo había increpado", observó Collins. Luego comentó que iba a pasar "Falling and Laughing" una sola vez y nunca más.

Dado que en aquel entonces Glasgow estaba en la periferia de la escena musical del Reino Unido, Postcard dependía de la prensa para hacerse conocer. "Las publicaciones semanales representaban nuestra única esperanza", explicó Daly. "La industria discográfica era el colmo de la incompetencia, había que señalarles todo. ¿Y quién se encargaba de mostrarles dónde buscar? El periodismo especializado. Así que pensamos: si emitimos las señales adecuadas, Paul Morley de *NME* y Dave McCullough de *Sounds* captarán el mensaje."

Morley y McCullough habían promovido incansablemente a Joy Division desde sus respectivas revistas. No obstante, a mediados de 1980, afectados por el suicidio de Ian Curtis, ambos buscaban algo más positivo, una alternativa dentro del postpunk a la desesperación literalmente fúnebre de *Closer*. Postcard llegó justo a tiempo. "El postpunk se había agotado", afirmó Daly. "Me gustaba *Metal Box* de PiL, pero en mi opinión, no era un buen ejemplo para seguir. Orange Juice apuntaba en otra dirección, algo menos deprimente, y tuvimos una gran influencia en lo que terminó denominándose new pop. Nuestra música caló hondo en el público atento a los medios e integrado por personas que, después, marcarían tendencia. Éramos muy ingeniosos, muy metatextuales, y nos divertíamos con eso." El sentido del humor de la banda fue crucial. Por eso su primer single se llamaba "Falling and Laughing" [Caerse y reír]. En esa canción, Collins postulaba que si asumimos alegremente nuestra condición de seres absurdos, podremos sobrellevar las humillaciones del

amor: "What can I do but learn to laugh at myself?" [¿Qué más puedo hacer sino aprender a reírme de mí mismo?]. El amor te destroza una y otra vez, pero en el mundo de Orange Juice, cada corazón partido venía con su pequeña colección de aforismos irónicos.

Si bien Orange Juice nunca dejó de ser la prioridad número uno para Postcard, Horne empezó a ampliar el catálogo del sello con otras bandas escocesas como Aztec Camera, de Glasgow, y Josef K, de Edimburgo, además de los Go-Betweens, escoceses honorarios oriundos de Australia, cuyo sonido despojado y resonante se basaba en Television y el primer álbum de Talking Heads. Las tapas de los discos de Postcard solían mostrar tejidos tartanes y otros clichés asociados a la cultura local, como si quisieran atraer turistas incautos. Horne lo llamó "el sonido de la joven Escocia", en alusión a Motown, una fábrica de hits cuyos métodos admiraba.

Josef K se sumó gracias a Daly, quien durante un tiempo abandonó Orange Juice y fundó su propio sello, Absolute. En Edimburgo había conocido a Malcolm Ross, guitarrista de un grupo llamado TV Art. Cuando Daly los con-

venció de que ese nombre era pésimo, lo cambiaron por Josef K, el protagonista de *El proceso,* la novela de Kafka. Horne finalmente logró que Daly se reincorporara a Orange Juice mientras lo acompañaba en un viaje a Londres para buscar en la fábrica de impresión el primer single de Josef K y llevárselo a distribuidoras como Small Wonder. "Orange Juice y Josef K formaron una suerte de alianza", dijo Ross. "Ellos eran nuestros teloneros en Edimburgo y nosotros, los suyos en Glasgow."

Como Orange Juice, Josef K tenía una imagen pulcra (vestían trajes sencillos, de segunda mano) y un sonido limpio. Ambas bandas se sentían cautivadas por el lado más intelectual del punk estadounidense, con grupos como Television, Pere Ubu, Talking Heads o The Voidoids. "Nunca consideré que esos grupos neoyorkinos fueran parte del mundo del rock 'n' roll, lleno de bandas viejas y pelilargas", señaló el líder de Josef K, Paul Haig. "Prefería el sonido límpido de Television a la distorsión de The Clash o Sex Pistols. Malcolm y yo viajamos a Londres para ver a Talking Heads. Nueve horas en autobús. Dormimos en la estación. Nos caíamos de sueño durante el recital, ¡estábamos agotados!"

Inspirándose en el álbum *Talking Heads 77* y en los temas de Subway Sect, los integrantes de Josef K procuraron que sus guitarras tuvieran un sonido

"tintineante". Según Ross, "Lo único que tuvimos que hacer fue evitar el uso de distorsión y subir los agudos al máximo. Nos gustaba tocar ritmos muy rápidos, y para eso, los instrumentos tienen que sonar limpios. Si se distorsionan, la cosa ya no funciona". Las guitarras de Ross y Haig brindaban un acompañamiento soberbio a la base de funk frenético del bajista Davy Weddell y el baterista Ronnie Torrance. "Al principio solo éramos Ronnie y yo: una batería y una guitarra. Tocábamos en el ático de su casa", comentó Haig. "Ronnie siempre seguía lo que yo hacía en la guitarra rítmica, y eso se mantuvo cuando formamos Josef K. Nunca le prestó atención al bajo, como se supone que deben hacer los bateristas." El resultado fue la "extraña química" entre la exuberancia de Torrance y la agresividad de los instrumentos de cuerdas del grupo.

El punk disco de Josef K recordaba al ritmo entrecortado de las guitarras de Orange Juice, mientras que la manera de cantar de Haig (a medio camino entre Lou Reed y Frank Sinatra) tenía tan poco que ver con el rock como la voz de Edwyn Collins; pero en general, el sonido de Josef K era más áspero, menos optimista y menos pop. Haig parecía muy frágil: medía un metro ochenta, pero apenas pesaba cincuenta kilos. Luego admitiría ser "casi anoréxico. Estaba deprimido y no comía mucho. Me obsesioné con la idea de contar calorías y controlar lo que comía. Llegó un punto en el que ya estaba desapareciendo". Una de las mejores canciones de la banda, "It's Kinda Funny", estaba inspirada en la muerte de Ian Curtis. "Me encantaba Joy Division y me perturbó mucho saber que uno puede suicidarse a los veintitrés", observó Haig. "Ver lo fácil que es evaporarse para siempre." Sin embargo, aunque en su opinión "It's Kinda Funny" no era "una canción alegre", su mensaje "explica que uno no tiene que deprimirse pensando en la vida, hay que reírse al respecto".

En todas las canciones de Josef K, Haig parecía extasiarse con su propio pánico, regodearse con sus mismas dudas. Estimulado por sus lecturas de clásicos de literatura moderna en edición de bolsillo y de existencialistas europeos, quiso reflexionar sobre la "infinita lucha del hombre" en canciones como "Sorry for Laughing" ("there's too much happening" [Están pasando demasiadas cosas]) y "Radio Drill Time" ("we can glide into trance" [Podemos caer en un trance]). En la obra maestra de la banda, "Endless Soul", la voz suave del cantante parece acechar entre el sonido glorioso de las guitarras, como si buscara la manera de confrontar con orgullo el hecho de que, según él, "es absurdo estar vivo en un universo sin dios, vacuo".

Los libros formaron al grupo tanto como la música: no solo Kafka, sino también Camus, Hesse, Dostoievski y Knut Hamsun. "Leer me dio muchísimas ideas a la hora de escribir las letras de los temas", afirmó Haig. "En esa época nunca pensaba en política, solamente me interesaba expresar mis opiniones sobre la condición humana. A Orange Juice le interesaba otro tipo de literatura. Edwyn leía, digamos, *El cazador oculto* y nosotros, *El proceso*. ¡Eso explica muy bien la diferencia entre ambas bandas!"

Los críticos quedaron encantados con la erudición de las canciones de Josef K y la mezcla extraña de calma y frenesí en su música; pero a pesar de recibir reseñas muy positivas, a Alan Horne el grupo nunca lo convenció demasiado. "Desde el principio tenía la idea de que podría convertir a Orange Juice en una gran banda pop, pero Josef K le parecía demasiado sombría y ruidosa", observó Haig. "Quería que formáramos parte del catálogo del sello para darle algo de credibilidad y sacar más discos. No obstante, para él la banda terminó convirtiéndose, kafkianamente, en una cucaracha, una monstruosidad demasiado grande e hinchada a fuerza de lecturas y recortes de prensa."

Josef K no tardó en volverse el grupo más importante de una escena musical constituida en Edimburgo, en su mayor parte, por bibliófilos postpunk. "Hubo una época en la que se puso de moda leer. Todas las bandas new wave lo hacían", recordó Haig entre risas. "David Henderson, de The Fire Engines, Ross Middleton, de Positive Noise, Richard Jobson, de The Skids: siempre iban a todas partes con un libro en el bolsillo". Estos literatos del postpunk frecuentaban un pub llamado The Tap of Lauriston, ubicado exactamente enfrente de la facultad de arte local. A los integrantes de Josef K, sin embargo, no les interesaba mucho el alcohol. Ross, Haig y Weddell solían beber agua o gaseosa. Torrance era el único que se tomaba un porrón de cerveza, o varios. Era como si todo el espíritu rockero de la banda residiera exclusivamente en el cuerpo del baterista. "En los recitales, nosotros no pedíamos ningún tipo de beneficio o servicio especial, excepto Ronnie, que llenaba con botellas de cerveza las fundas de su batería", señaló Haig. El look del baterista también sobresalía. "Teníamos una especie de ritual en el grupo, un símbolo de camaradería: todos nos vestíamos igual, con pilotos de lluvia grises muy largos. Salvo Ronnie. A veces hasta venía con pantalones amarillos y zapatos de gamuza azul, para molestarnos. Le gustaba la idea de vivir como una estrella de rock tradicional. Incluso tenía groupies. Eso *a nosotros* nunca nos pasaba."

Según Ross, "Josef K estaba en contra del machismo y el sexismo. Si una chica pasaba a los camarines para hablarnos, no tratábamos de aprovecharnos de ella ni nada parecido". Lo mismo sucedía con Orange Juice. "Éramos un grupo con cierto encanto y un estilo interesante, así que teníamos varias seguidoras, pero creo que nunca hicimos nada al respecto", comentó Daly con algo de melancolía. "Recuerdo algunas oportunidades en las que hubiera podido sacar ventaja de la situación y no lo hice. ¡Qué tonto me parece ahora! Éramos chicos muy inocentes." En una de las primeras notas escritas sobre Postcard en *Sounds*, Dave McCullough clasificó a las bandas del sello como parte de un "nuevo puritanismo", término que tomó prestado de Mark E. Smith. Orange Juice, Josef K y Aztec Camera rechazaban el uso de drogas y el exceso de alcohol. "Éramos bastante puritanos, es cierto", comentó Ross. "No fumábamos marihuana ni nos interesaba emborracharnos. Tomar anfetaminas de vez en cuando no nos parecía mal: estaba relacionado con el espíritu mod, con el deseo de tenerlo todo bajo control, estar siempre alerta. Yo quería algo de dignidad."

Como parte de su postura anti-rock, Josef K nunca hacía bises. "Siempre creí que se trataba de un gesto paternalista", observó Ross. "Cuando ya se estaban guardando los instrumentos, si el público aplaudía lo suficiente, la banda volvía al escenario. Ese era el tipo de rituales que Postcard quería cambiar." Haig también se negaba a charlar con la audiencia o contar chistes. "Paul grababa por anticipado una presentación para cada tema y la reproducía por los parlantes antes de que lo tocáramos", explicó Ross con una sonrisa. "Nos gustaba ese tipo de técnicas de alienación brechtianas." Haig recuerda que apenas toleraba decir "gig" [recital], porque la palabra le parecía demasiado rockera. "Prefería 'concierto', pero la palabra nos quedaba un poco grande cuando tocábamos en antros donde apenas entraban un puñado de personas."

Si bien Josef K se oponía a los lugares comunes del rock, no lo hacía con tanto ímpetu como esa otra gran banda que surgió en Edimburgo por aquella época, The Fire Engines, famosos por dar shows de quince minutos. "¿Para qué aburrir al público?", preguntó Davy Henderson, el cantante, en una entrevista publicada en *NME*. "¿Qué es lo más importante? ¿La cantidad de tiempo que dura el recital o la excitación que provoca?" The Fire Engines, como tantos otros grupos de Escocia, se había inspirado en Subway Sect, a cuyo estilo había agregado disonancias a lo Captain Beefheart y la brutalidad de

Contortions, generando una música enérgica y nerviosa. En su tema más representativo, "Discord", el sonido agudo del bajo y el insistente ritmo de la batería daban como resultado un funk esquizoide, hiperactivo. Las guitarras parecían cables pelados de alta tensión, mientras que Henderson gritaba como un clon perturbado y escocés de James Brown.

Si bien Horne estaba desesperado por agregar a The Fire Engines al catálogo de Postcard, lo mismo quería Bob Last, del sello Fast Product, con sede en Edimburgo. Como Horne, Last creía que la cultura independiente corría el riesgo de convertirse en un gueto. Por eso alentaba a sus bandas, como The Scars, un grupo de pop local, a que firmaran contratos con discográficas importantes. A pesar de las similitudes entre ambos representantes (o precisamente debido a ellas), existía una gran rivalidad entre Postcard y Fast Product. Horne estaba listo para editar un cassette en vivo de The Fire Engines a través de un sello que estaría subordinado a Postcard y se llamaría I Wish I Was a Postcard, pero Last actuó primero y logró meter a la banda en un estudio para que grabaran el primer disco de *su* nuevo sello, denominado Pop: Aural. "Disolví Fast Records y fundé Pop: Aural porque quería experimentar con un enfoque más comercial", explicó Last. Al igual que Horne, deseaba averiguar si era posible llegar a los rankings de pop del mainstream sin perder su independencia.

El primer disco editado en este sello, *Lubricate Your Living Room*, de The Fire Engines, no era exactamente música pop, sin embargo. Para empezar, consistía casi exclusivamente en temas instrumentales, salvo algún que otro grito o coro aislado del excitadísimo Henderson. Tampoco respetaba el formato de un single o LP convencional, sino que se ubicaba en un punto medio entre ambos, algo pensado adrede para que nadie pudiera clasificarlo con exactitud. A pesar de tratarse de un 33 rpm de doce pulgadas con nueve temas y de venderse a un precio bajísimo (dos libras y media), no era el primer álbum del grupo. Era más bien una suerte de remix en clave dub de su primer LP. Cabe aclarar una cosa: este "primer LP" todavía no existía. "*Lubricate Your Living Room* es una colección de canciones nuestras, pero sin voces y con una duración extendida. Fue idea de Bob Last. Bob quería usarnos, y nosotros estábamos contentos de ser usados, si era para grabar algo así." Como se adivina en el título del tema "Get Up and Use Me" [Levántate y úsame], la idea principal de Last era editar un producto *útil*, en contraposición con el "arte" creado para la contemplación pasiva. *Lubricate Your Living Room* era "música de fondo

para gente activa", una suerte de versión acelerada del chill out o los álbumes ambientales de Brian Eno, que uno podía escuchar para cargarse de energía antes de salir a la noche.

Cuando el álbum se editó, en enero de 1981, fue un éxito de crítica y un hit enorme en los rankings independientes, pero no logró que Pop: Aural entrara al mainstream, como Last esperaba. "The Fire Engines era un grupo de transición. Su música no estaba lo suficientemente pulida", observó luego. Para su próximo single, "Candyskin", Last contrató a media docena de instrumentistas, con la idea de agregar un acompañamiento orquestal de cuerdas al abrasivo sonido de la banda. "Los integrantes de The Fire Engines tocaban con tanta agresividad que uno podía añadir este tipo de instrumentación sin que sonara kitsch. No obstante, después de un tiempo les advertí que no podían seguir haciendo siempre lo mismo, porque se estaba volviendo cansador. Así que se reinventaron como Win, un grupo de pop hecho y derecho."

The Associates –la banda de Edimburgo más importante de este período– era el grupo de pop con mayor potencial de la escena local. De hecho, a diferencia de Josef K o los proyectos de Davy Henderson, The Associates finalmente llegaría a la cima. El cantante, Billy Mackenzie, tenía un registro de varias octavas y el magnetismo de una estrella nata; por otro lado, Alan Rankine, el director musical y multiinstrumentista de la banda, era muy atractivo, y su pelo morocho y su look sensual lo convertían en el complemento perfecto del pálido y aristocrático Mackenzie. "Malcolm Ross y yo fuimos al primer concierto de The Associates en Edimburgo, en el club Aquarius", comentó Haig. "Visualmente, eran espectaculares: todos los integrantes tenían puestas camisas rojas de seda. Nos empezamos a hacer amigos, porque muchas veces su banda y la nuestra tocaban en el mismo lugar. Billy se convirtió en mi compañero del alma. Estaba loco, pero en el buen sentido de la palabra."

Antes de formar The Associates, Rankine y Mackenzie se ganaban la vida como integrantes de un ensamble de cabaret llamado Mental Torture. Este ensamble solía tocar en hoteles, donde ponía en escena remakes de estándares en clave camp: "Shadow of Your Smile" [La sombra de tu sonrisa], por ejemplo, se convertía en "Shadow of My Lung" [La sombra de mi pulmón]. También tocaban composiciones propias, similares a las del musical *The Rocky Horror Show*, como "Not Tonight Josephine". Poco después de haberse conocido,

Mackenzie se mudó al departamento de Rankine y ambos empezaron a componer muchísimas canciones. "Vivir con Bill podía ser difícil", señaló Rankine. "Una vez, distraído, puso una pava de plástico en la cocina a gas y se derritió por completo encima de la hornalla." Mackenzie siempre estaba acelerado, como si fuera su condición natural. "Era fácil ver que, en el fondo, algo lo perturbaba todo el tiempo. Bill nunca podía desconectarse, salvo cuando miraba documentales en la televisión sobre la vida salvaje. Para él, los animales eran absolutamente puros. Admiraba su gracia y nobleza, algo que, en su opinión, le faltaba a los humanos. Los animales eran ajenos a la hipocresía."

Un día, Rankine y Mackenzie se cansaron de entretener a los canosos huéspedes en el hotel de turno y decidieron incursionar en el art pop a lo grande. Al igual que The Associates, desarrollaron un sonido basado en su mutuo aprecio por el lado más excéntrico del glam (Roxy Music, Sparks), la música disco y las bandas de sonido. "Nos encantaba la grandeza que suelen tener las bandas de sonido de las películas", dijo Rankine. "Hasta hicimos una lista razonada de los procedimientos que usaban los compositores para generar en el

público emociones puntuales, instrumentalmente, sin letras. Después aplicamos lo aprendido en nuestros temas. Tratábamos de poner en práctica todo lo que sabíamos. Por eso, cuando grabábamos, nunca nos alcanzaban ni el tiempo ni las canciones."

Tanto Rankine como Mackenzie creían que, durante la era del rock progresivo, de 1967 a 1975, el arte de componer grandes canciones había muerto por culpa del virtuosismo instrumental, un fenómeno puramente exhibicionista. Lo que parece irónico, ya que Rankine resultó ser uno de los mejores guitarristas del postpunk. "Hubo un momento entre 1979 y 1981 en el que, debido a la manera en que estaban organizadas las bandas (una o dos guitarras, un bajo, una batería, un cantante), la tarea de crear nuevas texturas sonoras era responsabilidad casi exclusiva del guitarrista", observó Rankine. "Me limitaba a tratar de usar los efectos más básicos, como un Roland Space Echo con el volumen al máximo, para lograr sonidos imponentes y así respaldar la grandeza que Bill trataba de evocar con su voz. Hay que tener en cuenta que nadie armonizaba vocalmente con él; era el único que cantaba. Intenté desplegar una pared de sonido, aunque sin caer en el punk trash. La idea del postpunk era ir devolviéndole, poco a poco, algo de sutileza a la música, dejar que las canciones respiren."

The Associates mezclaba el modernismo postpunk (con las gélidas melodías de guitarra de Rankine) y los rasgos más posmodernos del new pop, como la inclusión de retazos de géneros desaparecidos: la canción de amor de la era de preguerra, los musicales de posguerra, los cantantes estilo Sinatra y las baladas existencialistas y con arreglos de orquesta de Scott Walker. La enorme voz de Mackenzie recreaba una época donde el mal de amores siempre cobraba proporciones épicas y los cantantes se *extasiaban* con su propia tristeza. "Nuestra música también le debía mucho a los alemanes", señaló Rankine. "Billy sacó eso de Kraftwerk. Le gustaba el rigor de su estilo. Eran refinados, dignos. Billy tenía muy en claro que no quería que nuestros temas fueran demasiado rítmicos, porque eso era un americanismo. Solo en retrospectiva, después de crear toda una obra, uno se da cuenta de que hay algo raro y se pregunta: 'Un momento, ¿por qué no tenemos ni siquiera una canción con un ritmo pegadizo y letras con algo de contenido sexual explícito?'"

Sin embargo, las texturas de sus temas eran sensuales y, en última instancia, eróticas. Mackenzie, por su parte, siempre fue una persona muy sexual. "Es muy raro. Supe que Billy era gay desde el momento en que lo conocí, en
1976, pero nunca volví a pensar nada al respecto", comentó Rankine. "Cuando estábamos grabando, a veces Billy desaparecía del estudio durante seis horas seguidas, y yo me imaginaba que tal vez habría salido a caminar por si se le ocurrían ideas para las letras o para tomar algo de aire fresco. ¡Pero quizás se pasaba las seis horas en una cama con la primera persona que encontraba! No tengo idea." Lo cierto es que Mackenzie, más que "gay", era omnisexual. O como dijo Rankine: "¡Era capaz de acostarse con cualquier cosa que respirara! Sin embargo, él vivía reflexionando y cuestionándose al respecto. Estaba en busca del tercer sexo." El mismo Mackenzie confesó: "Soy el tipo de persona que ve más allá de los géneros. No tengo ningún complejo a la hora de elegir quién me gusta, dónde me gusta y cuándo me gusta."

Su primer single, editado por ellos mismos, fue precisamente un cover de "Boys Keep Swinging" de David Bowie. Su versión apareció en las disquerías a fines de 1979, apenas unos meses después de que la versión original se esfumara de los rankings. Este cover, su carta de presentación al mundo, era una lograda mezcla de homenaje y provocación, que simultáneamente desafiaba y rendía tributo a Bowie, una de las influencias más grandes de Mackenzie. El single despertó el interés de Fiction Records, la rama de Polydor dedicada al

género new wave y en cuyo catálogo figuraban grupos como The Cure. En agosto de 1980, cuando el periodismo empezaba a hablar cada vez más sobre la escena escocesa, Fiction editó el primer álbum de The Associates, *The Affectionate Punch*. La impactante carátula del disco mostraba a Mackenzie y Rankine como dos deportistas en la línea de partida de una pista de atletismo. Se trataba de una imagen "limpia", sana, casi nietzscheana, que expresaba una profunda creencia del cantante: la música, el movimiento corporal y el buen estado físico eran conceptos íntimamente ligados entre sí. "Bill era muy bueno corriendo, y yo había sido un jugador de tenis más que decente", explicó Rankine. "Así que esa foto quería mostrar que uno podía... no diré 'tratar de ser superior', pero sí dejar atrás toda la mierda y las estupideces del rock y la industria de la música."

El pop épico y etéreo del disco se granjeó la aprobación de la crítica, pero las ventas fueron modestas y la banda pronto abandonó Fiction Records. El plan de Mackenzie y Rankine era aprovechar 1981 para dejar su marca en los rankings editando seis singles seguidos a través de la discográfica Situation Two,

división de Beggar's Banquet. Mackenzie anunció en *Melody Maker*: "El año 1981 será el de los singles, que son mucho más divertidos, excitantes y descartables". La estrategia también era, en el fondo, una treta para conseguir dinero. Como ahora vivían en Londres, los integrantes de la banda necesitaban mayores ingresos. Por otro lado, además de Mackenzie y Rankine, estaban Mike Dempsey, el bajista, y John Murphy, el baterista. Debían alimentarlos a todos. El grupo había logrado que el sello les prestara dinero para grabar demos con el supuesto fin de enviarlos a discográficas importantes, pero ellos utilizaron el préstamo para alquilar un estudio por las madrugadas, cuando el costo era ínfimo. "De las 9 de la noche del domingo a las nueve de la mañana del lunes: solo cien libras", afirmó Rankine. Durante diez semanas, en breves períodos de intensa creatividad (fomentada por el uso de ciertas sustancias ilegales), los integrantes de The Associates entraban al estudio cada domingo, trabajaban hasta la mañana del día siguiente y volvían a su casa. La diferencia entre lo que le pagaban al estudio y el adelanto que Situation Two les había dado para las grabaciones les permitía vivir holgadamente. "¡Quiero aclarar que lo que hacíamos era *perfectamente legal*!", subrayó Rankine. "Pero no le dijimos a Situation Two que grabar los singles nos estaba costando tan poco. Así que nosotros *sentíamos* que los estábamos estafando."

El coproductor de esos temas, Flood (quien luego trabajaría con Depeche Mode y U2), ha hablado sobre el "elemento caótico" que tenían las sesiones de grabación. Rankine y Mackenzie "rebalsaban de energía, creatividad y sentido del humor. No estaban nada sobrios, sin embargo, y sucedieron cosas bastante ridículas". Ambos músicos eran consumidores ávidos de drogas, pero muy inocentes. Una vez terminaron en el hospital por haber aspirado siete gramos de anfetaminas, pensando que se trataba de un gramo de cocaína. "Casi nos morimos", declaró Mackenzie en *Melody Maker*. "Era la primera vez que tomaba anfetaminas y no sabía qué efecto tenían. Fue una sobredosis importante. Yo era virgen en ese asunto, ¡estaba muerto de miedo!" Rankine recuerda que ambos compartieron la misma habitación del hospital, conectados a varias máquinas y monitores durante cuatro días. "Nuestras camas estaban enfrentadas, así que yo podía leer su ritmo cardíaco y él, el mío. Y cuando su corazón empezaba a latir a ciento cincuenta y ocho pulsaciones, a mí me daba un ataque de pánico. Y cuando él veía lo mucho que latía mi corazón, el suyo se aceleraba todavía más. El terror hacía que nuestros genitales se encogieran hasta lo microscópico."

La música que la banda creó durante esas intoxicadas grabaciones era psicodélica, pero no en un sentido retro, sino debido a su búsqueda de lo extraño, de texturas saturadas y de nuevos tipos de instrumentación. "Por ejemplo, llenábamos globos hasta la mitad con agua, generábamos feedback en los amplificadores y lo modulábamos pasando el globo directamente sobre las cuerdas de la guitarra", explicó Rankine. "Nos entusiasmamos tocando xilófonos, vibráfonos, un glockenspiel, pero de una manera frenética, inaudita. También experimentamos con las voces. En 'Kitchen Person' Bill cantó por el tubo de una aspiradora, y algunas partes de 'White Car in Germany' se grabaron ¡cantando a través de un pedazo de papel y un peine!"

Una de las mejores canciones del grupo, "White Car in Germany", está inspirada en el estilo que Kraftwerk desarrolló en temas como "Europe Endless" y en la trilogía de Berlín de Bowie. Mackenzie canta operísticamente versos crípticos como "Walk on eggs in Munich" [Camina sobre huevos en Munich] y "Düsseldorf's a cold place/ Cold as spies can be" [Dusseldorf es un lugar frío/ Tan frío como un espía], acompañado de un ritmo robótico. Los singles que la banda editó en 1981 tenían un estilo definitivamente europeo, una atmósfera de *anciene régime*, de grandeza que se desvanece. "Q Quarters", otro gran

tema de The Associates, parecía dub hecho en Habsburgo. El ritmo furtivo, el riff de balalaika, el sonido del eco de ciertos pasos y las texturas electrónicas de la canción evocaban la atmósfera de la Guerra Fría, evidente en películas como *El tercer hombre* o *Ipcress*: ciudades divididas, deportaciones, informantes y dobles agentes. "Sí, esa canción es muy oscura", observó Rankine. "¡Una vez vi un perro aullar cuando escuchó 'Q Quarters', salir corriendo de la habitación y cubrirse la cabeza con las patas! Bill logró imágenes increíbles. El verso 'Washing down bodies seems to me a dead-end chore' [Lavar cadáveres me parece un trabajo de mala muerte] lo sacó de su abuela, que había trabajado en una morgue durante la Segunda Guerra Mundial."

Los seis singles fueron editados uno tras otro durante ocho meses, a partir de abril de 1981. Todos recibieron comentarios muy positivos de la prensa, pero ninguno llegó a los rankings. Sin embargo, tomados en conjunto, se trataba de una obra notable, algo que se hizo evidente cuando los recopilaron en el álbum *Fourth Drawer Down* ("El cuarto cajón", una alusión al lugar donde los integrantes del grupo guardaban las pastillas de sedantes a base de hierbas que usaban para relajarse después de sus frenéticas sesiones en el estudio). Mackenzie y Rankine, igualmente, no estaban satisfechos. "A comienzos del año pasado, creí que 1981 sería el año de los singles", explicó Mackenzie en una entrevista de principios de 1982. "Y tenía razón. ¡El problema es que nadie los terminó de escuchar! Este año queremos que los escuchen hasta el final." Eran demasiado ambiciosos para contentarse con ser los mimados de la crítica u otra banda de culto. The Associates quería ser para los ochenta lo que David Bowie y Roxy Music habían sido para la década anterior.

A mediados de 1981, la situación de Postcard Records era ambigua. Por un lado, el sello había conseguido mucho en poco tiempo. El segundo single de Orange Juice, "Blue Boy", vendió casi veinte mil copias y fue considerado por algunos como el equivalente escocés de "Anarchy in the U.K.", debido al efecto que tuvo en la escena musical del norte del país. Gracias al éxito de los singles de Orange Juice, Josef K y Aztec Camera, Postcard logró que el pop de Escocia pasara de ser una mera novedad en 1980 a convertirse en el sonido imperante de 1981. Los aletargados cazatalentos de los grandes sellos discográficos tomaron nota e invadieron Glasgow y Edimburgo en busca de sangre joven.

Sin embargo, por más que lo intentara Postcard Records no podía ubicar a sus bandas en el mainstream. En abril de 1981, el cuarto single de Orange Juice, "Poor Old Soul", llegó al primer puesto de los rankings independientes, pero apenas alcanzó el puesto número ochenta de los rankings "de verdad", donde era necesario ingresar por lo menos al Top 75 si se quería cobrar relevancia. Frustrado, Horne empezó a considerar la hasta entonces inconcebible posibilidad de que Orange Juice editara música para alguna discográfica importante de Londres, antes de que la fama de la banda se disipara. Incluso parecía que tendrían que corregir el sonido del grupo para volverlo más pulcro y accesible. A los ojos del mainstream, Orange Juice era demasiado desprolijo.

Por su parte, Josef K decidió que había llegado la hora de grabar su primer álbum. Sin embargo, lo que debería haber sido un debut triunfal terminó en debacle. Cuando escucharon *Sorry for Laughing*, como se llamó en un principio el LP los integrantes de la banda no quedaron conformes. "Le faltaban el dinamismo y la agresividad que teníamos cuando tocábamos en vivo", explicó Haig. El grupo eligió volver a grabar el álbum por completo, proceso durante el cual descartaron algunas de sus mejores canciones. El disco, renombrado *The Only Fun in Town,* finalmente salió a la venta en junio de 1981. "Lo grabamos en un par de días, como hubiese hecho The Velvet Underground", observó el cantante. "Pensamos que sería una buena idea que el volumen de las guitarras taparan un poco la voz, como en los recitales. Desde un punto de vista comercial, ¡fue un acto suicida!" Más tarde, Malcolm Ross lamentó su decisión: "Deberíamos haber editado la primera versión, directamente. Así, habría salido a la venta seis meses antes y habríamos aprovechado el éxito momentáneo que habíamos logrado".

Los principales defensores de Josef K, Morley y McCullough (de *NME* y *Sounds*, respectivamente) se horrorizaron cuando escucharon el álbum. *The Only Fun in Town* traicionaba el potencial pop del grupo y todas sus expectativas. A pesar de las críticas nefastas, sin embargo, el disco tuvo buenas cifras de ventas, llegó bastante alto en los rankings de música independiente e incluso terminó ejerciendo cierta influencia en un subgénero de mediados de los ochenta, una rama del pop indie caracterizada por el sonido agresivo de las guitarras e integrada por bandas como The June Brides, The Pastels y The Wedding Present. No obstante, en 1981 la opinión general era que Josef K había desperdiciado su única oportunidad de llegar a la fama. Unos meses después, el

grupo se separó y Haig abandonó el rock para incursionar en el dance electrónico con su álbum *Rhythm of Life*.

A fines de 1981, Postcard sonaba desactualizada. La nueva moda eran los sintetizadores, los arreglos orquestales de cuerdas y un nivel de producción que estaba más allá del presupuesto de Horne y sus bandas. El problema era que Postcard se basaba en una idea erudita y retro de lo que significa el "pop puro", que tuvo mucho éxito entre periodistas y en el mercado independiente, pero que al lado de la música pop "en serio" sonaba débil y poco profesional.

Aun así, Postcard contribuyó en gran medida a que el público más refinado comenzara a rechazar la lúgubre seriedad del postpunk. El sello logró, casi por sí solo, que las melodías pegadizas, la diversión y las canciones de amor volvieran a ser consideradas algo "cool". Sin embargo, aunque el funk se convirtió en el sonido más popular de 1981, casi nadie recordaba que temas de Orange Juice como "Falling and Laughing" tenían una melodía de bajo muy cercana a la música disco ni que el grupo había sido uno de los primeros en alabar a Chic. Gracias a Postcard y a Orange Juice, el "pop" había recobrado su importancia; pero, cruel como de costumbre, el pop luego había cambiado demasiado rápido como para que ellos pudieran adaptarse a tiempo. ¿O no?

CAPÍTULO 18
SUEÑOS ELÉCTRICOS:
SYNTHPOP

The Human League apareció con toda la publicidad que un grupo nuevo podría desear. Habían firmado un contrato con Virgin y se consideraba que se convertirían en la banda más exitosa del momento. David Bowie proclamó que "verlos es como ver 1980". Cierto, lo dijo en 1979, pero igualmente contar con el respaldo de la máxima autoridad glam en materia de nuevas tendencias no es poca cosa. Cuando finalmente llegó 1980, no obstante, The Human League parecía haberse estancado. Había sido uno de los primeros grupos postpunk que consideraban el "pop" como algo a lo cual aspirar, y sin embargo no habían logrado volverse pop. Sus dos primeros álbumes, *Reproduction*, de 1979, y *Travelogue*, de 1980, tuvieron niveles de ventas modestos. En comparación con la producción eurodisco de Giorgio Moroder, que podía oírse en la música de Donna Summer y Sparks, la versión del electrofuturismo que ofrecía *Reproduction* sonaba frágil y extrañamente anticuada. Y el grupo lo sabía. "Queríamos que nuestros discos fueran más brutales a nivel rítmico, pero en aquel entonces los ingenieros y productores que había en Inglaterra no estaban a la altura", dijo Ian Craig Marsh.

Travelogue tenía un sonido más pulido y potente, pero el grupo seguía sin conseguir un hit. Y como para echar sal en la herida, justo antes de la salida del disco, la banda pop-punk The Undertones se burlaba de The Human

League en un tema que llegó al ranking de los Top 10, "My Perfect Cousin". Kevin, el aplicadísimo protagonista de la canción (tiene un diploma "in economics, maths, physics and bionics" [en economía, matemáticas, física y biónica]) funda su propia banda de música electrónica con unos chicos de la escuela de arte. "His mother bought him a *synthesizer*", escupe el cantante Feargal Sharkey con asco, "'Got The Human League in to advise her" [Su mamá le compró un *sintetizador*/Trajo a The Human League para que la aconsejaran]. Ahora que está en una banda, a Kevin lo persiguen las mujeres, "But what a shame/ It's in vain [...] Kevin, he's in love with himself" [Pero qué lástima/Es en vano [...] Kevin está enamorado de sí mismo]. Eso resume bastante bien la imagen pública de la primera etapa de The Human League: música para estudiantes de arte narcisistas en perpetua pose y nerds amantes de la ciencia.

Esta imagen fría y desagradable de la banda se veía agravada por la temática de ciencia ficción de muchas de sus primeras canciones. El gran single de *Reproduction*, "Empire State Human", trata sobre un hombre que no para de crecer. "The Black Hit of Space", del mismo disco, describe una canción tan monstruosamente insulsa que se termina volviendo una suerte de agujero negro cultural, que absorbe todo a su paso, y a medida que sube en los rankings, el resto de los temas del Top 40 desaparece, "hasta que no quedó otro que uno pudiera comprar". Pero lo único que conseguían con todos los ingeniosos detalles de astrofísica (la gravedad se multiplica a medida que uno se acerca al vinilo, de manera que si se escucha el tema, el brazo del tocadiscos pesa "más que Saturno", etcétera) era confirmar la imagen nerd de la banda. Eran la clase de persona que leía revistas como *New Scientist* y miraba programas como *Tomorrow's World*.

En un intento de respaldar su afirmación de ser "el pop de mañana, hoy", a The Human League se le ocurrió la ambiciosa y loca idea de hacer conciertos completamente automatizados. "Talking Heads nos pidió que fuéramos teloneros en su gira por Gran Bretaña en 1980, y nosotros respondimos: 'Vamos a tocar, pero queremos estar en el público y mirar el recital'", comentó Marsh, todavía entusiasmado con la idea veinte años después. "Conseguimos unas unidades de sincronización nuevas que operaban el espectáculo de diapositivas y lo sincronizaban con la música. Nosotros garantizábamos que, si bien no íbamos a estar en el escenario, nos encontrarían en

todos los conciertos: charlando con el público, estrechando manos y firmando autógrafos." Martyn Ware añadió: "Ya teníamos la mayor parte hecha: habíamos programado todo, iba a ser un espectáculo multimedia enorme. Pero los integrantes de Talking Heads cambiaron de opinión, les parecía demasiado. Tal vez pensaron que los íbamos a opacar".

Era como si la banda tuviera una maldición: nada le salía bien. Casi como una muestra de caridad, *Top of the Pops* invitó al desafortunado grupo para que apareciera en el programa cuando el single doble de su EP *Holiday 80* llegó a arañar los últimos puestos del ranking de los Top 75. La banda hizo playback de su cover de "Rock 'n' Roll, Part One", de Gary Glitter, pero incluso después de esta fabulosa exposición ante el público británico, The Human League no conseguía hits que llegaran siquiera al Top 40. Lo peor era que, a mediados de 1980, parecía que prácticamente *cualquiera* que tocara un sintetizador podía convertirse en estrella pop. Un año antes, "Are 'Friends' Electric?" de Tubeway Army había llegado al puesto número uno. Para el cantante y cerebro de la banda, Gary Numan, ese fue el primero de una seguidilla de grandes éxitos. Por otro lado, después de esa canción, los rankings se llenaron de temas donde el sonido de los sintetizadores era dominante, de artistas como John Foxx, Orchestral Manoeuvres in the Dark, Ultravox, Visage y Spandau Ballet. Es decir, todos menos The Human League. En el año que había transcurrido desde que Bowie los proclamó el sonido de la nueva década, la banda había pasado de ser una adelantada a ser considerada obsoleta.

Gary Numan se transformó en un pionero del synthpop casi por accidente. Mientras grababa el primer álbum de Tubeway Army en el estudio Spaceward durante el verano de 1978, encontró por casualidad un mini-Moog que otra banda había dejado. "Aunque me gustaba algo de música electrónica, todavía la asociaba más que nada con los megagrupos pomposos", decía. "Me traía a la mente imágenes de tipos tocando solos horrendos y masturbatorios durante media hora." Antes de que la empresa de alquiler de instrumentos pidiera que devolviesen el sintetizador, Numan empezó a toquetearlo. "Tuve suerte, porque el sintetizador había quedado configurado para que sacara un sonido bien pesado, y era lo más potente y resonante que había oído en mi vida."

El primer álbum de Tubeway Army pasó muy pronto de tener solo guitarras, como se había planeado en un principio, a convertirse en una especie de new wave recargado electrónicamente. Era un sonido de transición: hard

rock con una pátina futurista, basado en los riffs limpios y enfáticos del glam. "Era apenas un guitarrista que tocaba teclados", dijo Numan. "Me limité a convertir canciones punk en canciones electrónicas." El Moog sonaba grave y apocalíptico, no muy lejos de las guitarras pesadas de Black Sabbath, y la manera en que la música de Numan *se movía* no tenía nada que ver con el beat secuenciado de Moroder. En *Replicas*, el álbum que catapultó a la fama a Tubeway Army, la sección rítmica era humana y poderosa, y Numan seguía tocando la guitarra además de los teclados. *The Pleasure Principle*, su siguiente álbum (que Gary Numan sacó como solista), aumentó el futurismo y reemplazó completamente las guitarras con sintetizadores. Pero Numan todavía evitaba usar ritmos programados y tocaba con un bajista de verdad y un baterista de carne y hueso. Su música era *rockera* e, incluso cuando ese no era el caso, estaba revestida de una grandeza casi sinfónica: para confirmarlo basta con escuchar su canción más hermosa, "Down in the Park", una suerte de balada de rock distópica.

Los críticos, tal vez desconcertados con la manera en que Numan había eludido al periodismo especializado en su ascenso a la cima de los rankings, lo tildaron injustamente de clon de Bowie. Dedujeron que la imagen de Numan era una copia del alienígena aristócrata que Bowie interpreta en *El hombre que vino de las estrellas* y que su sonido lo había sacado de *Low*. Pero la influencia de Bowie consistía más bien en el arte de la síntesis creativa o, como lo describió Numan con su característica y admirable franqueza, del "plagio": construir una identidad original basándose en elementos robados de diversas fuentes. También heredó su gusto por el teatro y el espectáculo, inherente al glam rock. La "onda antihéroe" y la simplicidad del punk estaban "en contra de todo lo que siempre quise hacer", explicó Numan a la revista *NME*. No creía en "eso de ser igual que el público". Y le gustaba la distancia, una brecha literal entre el escenario y la gente. En sus giras había juegos de luces sorprendentes, raros diseños escénicos e incluso robots. "El espectáculo por el espectáculo mismo, más que otra cosa", comentó a la publicación *Melody Maker*. "Creo que, simplemente, estoy reviviendo el cabaret."

Numan no tenía tiempo para el realismo social o temáticas cotidianas, y prefería componer la letra de sus canciones adaptando una novela de ciencia ficción que alguna vez había intentado escribir. Se trataba de una saga sobre una ciudad del futuro cercano gobernada por una megacomputadora "sabia",

originalmente creada por humanos para salvar a su sociedad de la anarquía inminente. La máquina, sin embargo, decide que los humanos son el verdadero problema y comienza un programa secreto de exterminio. Las letras de Numan abarcaban diversas y extrañas tipologías: los "friends" [amigos] de "Are 'Friends' Electric" son compañeros o amantes cyborg; los "Grey Men" [Hombres grises] son los encargados de efectuar las pruebas de coeficiente intelectual para saber a quién eliminar primero; los "Crazies" [Locos] son las guerrillas de resistencia que están al tanto del plan maestro de la máquina.

Nadie, a excepción de los más fanáticos numanoides,[1] advertía esos detalles de la historia, pero en realidad estos no eran tan importantes como la atmósfera que evocaban las canciones: sensaciones de aislamiento, paranoia, desconexión emocional y atisbos de confusión sexual. En su autobiografía, *Praying to the Aliens*, Numan habla de cómo el álbum *Replicas* prodiga "imágenes de decadencia, sordidez, adictos a las drogas, personas frágiles y el abandono de la moral. Las alusiones bisexuales estaban basadas parcialmente en encuentros que había tenido con hombres gays, en general mucho mayores que yo, que habían intentado convencerme de probar ciertas cosas. Nunca me interesó mucho el sexo homosexual [...] Pero lo sórdido de aquellas situaciones me marcó, y eso es algo que plasmé en el disco."

Más allá del sonido y las imágenes futuristas, lo que había cautivado profundamente a la legión de fans de Numan era la vulnerabilidad y la ambigüedad sexual. Su mohín arisco y su mirada lastimosa lo convertían en el ícono perfecto para la juventud, ya que, en la clásica tradición del héroe adolescente, era capaz de atraer a ambos sexos: las chicas soñaban con derretir al gélido artista y devolverlo a la vida, mientras que los chicos se identificaban con su soledad, alegorizada en canciones como "M.E.". En ese tema, Numan cantaba desde el punto de vista de "la última máquina" del mundo, cuando toda la humanidad hubiera muerto. "Su propia fuente de energía se está agotando. Muchas veces me había venido a la mente la imagen de una máquina triste y desesperada, sola en medio de una tierra baldía, que simplemente espera la muerte", explicó.

1. *Numanoids* (numanoides) fue el término con el que los periodistas de rock bautizaron a los fanáticos de Gary Numan, quienes, a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, comenzaron a imitar su manera de vestirse, peinarse y maquillarse. [N. del T.]

Replicas y *The Pleasure Principle*, sueños adolescentes de alienación technoir,[2] parecían versiones caricaturescas de *Unknown Pleasures* y *Closer* de Joy Division. Pero la principal contraparte contemporánea y fuente de inspiración de Numan era una banda mucho menos reverenciada: Ultravox. A pesar de tener un sonido bastante agresivo, la postura artificiosa y afectada de Ultravox no terminaba de encajar con el resto de la escena punk, y los críticos en general los descartaban como otro ejemplo de mero glam tardío. En un comienzo usaban principalmente guitarras, pero para 1978, cuando sacaron *Systems of Romance*, la impronta de los sintetizadores era evidente y su sonido estaba al borde del electropunk. Numan los escuchó y tomó nota.

Lo que convierte a Ultravox en una precursora clave de la explosión de synthpop de 1980 es su aire europeo y las frías imágenes de deshumanización y decadencia de su cantante y letrista, John Foxx. El estilo del grupo se basaba en el rechazo de los "americanismos" estándar del rock. Billie Curry, su tecladista, se había formado como violista clásico y evitaba a propósito las escalas del blues. "Nos sentimos europeos", dijo Foxx cuando *NME* les preguntó

por qué habían grabado *Systems of Romance* con Conny Plank, productor de Kraftwerk, en su estudio cerca de Colonia, en Alemania. "En general, el tipo de ambientación y melodías que espontáneamente nos sale cuando componemos nuestros temas parece... germánico, incluso antes de venir acá." En cuanto a la atmósfera de anomia insensible y sexualidad alienada de su música, la banda fue explícita desde su debut, con canciones que podían pasar por manifiestos, como "I Want to be a Machine" y "My Sex", tema inspirado en J.G. Ballard. "My Sex is a spark of electro flesh", canta Foxx, "A neon outline on a high-rise overspill [...] skyscraper shadows on a car-crash overpass [...] It wears no future faces, owns just random gender."[3]

2. Technoir es un género de ficción en el que se combinan elementos del cine noir con la ciencia ficción o el cyberpunk, como en los films *Blade Runner* (1982), *Brazil* (1985) o *El vengador del futuro* (1990). El término se originó en *Terminator* (1984), en la que aparece un club llamado "Tech Noir", combinación que, para James Cameron, resumía el estilo de toda la película. [N. del T.]

3. "Mi sexo es una chispa de electrocarne [...] El contorno de neón de un edificio superpoblado [...] sombras de rascacielos que cubren un choque de autos en un cruce [...] No lleva ningún rostro futuro, y su género es arbitrario."

Sin embargo, después de sacar tres álbumes con el respaldo de un sello discográfico importante sin obtener ningún éxito, Ultravox se encontraba en una situación aún más precaria que la de The Human League, y a fines de 1978, Island, su discográfica, se negó a renovarles el contrato. Foxx comenzó una carrera solista en la que se concentró exclusivamente en el uso de sintetizadores, abandonando no solo las guitarras, sino también las baterías "reales". En su álbum debut, *Metamatic,* desarrolló la estética cinematográfica (y cinéfila) que ya se vislumbraba en canciones de Ultravox como "Hiroshima Mon Amour". Las letras imaginistas parecían fragmentos sacados de una obra de teatro vanguardista: "A flicker of flashback, background dissolves" [Un fugaz flashback, el fondo se disuelve], "Underneath the green arcades/ A blurred girl" [Bajo los verdes pasajes/ una chica borrosa]. Su debut como solista coincidió con la numanía, cosa que lo benefició. En el transcurso de la primera mitad de 1980, Foxx estuvo a punto de entrar en el ranking de los Top 30 varias veces con sus singles "Underpass", "No-One Driving" y "Burning Car". Pero nunca logró nada que se comparara al éxito de su joven admirador Gary Numan.

Mientras tanto, otros dos ex integrantes de Ultravox, Billy Currie y el gui-
tarrista Robin Simon, habían descubierto por casualidad una subcultura que comenzaba a gestarse en esa época, basada en la música electrónica y una visión romántica de todo lo que fuera europeo o tuviera que ver con el cine. Rechazados por Island y abandonados por Foxx, Currie y Simon ahogaban sus penas en un club de SoHo llamado "Billy's", donde Rusty Egan oficiaba de DJ en un evento semanal llamado "A Club for Heroes". Bowie era el santo patrono: su tema "Heroes" definió el ambiente musical de grandeza y decadencia de aquel entonces, mientras que su amplia gama de looks y personajes impusieron una moda a medio camino entre la aristocracia, la androginia y lo alienígena. La música que pasaba Egan mezclaba la etapa berlinense de Bowie con Iggy y Moroder, Kraftwerk, el primer electropop británico de canciones como "Being Boiled" y "Warm Leatherette", y nuevas bandas de synthpop como Telex, de Bélgica, y Yellow Magic Orchestra, de Japón. Cuando el club se mudó a un local más amplio, el Blitz, se empezó a conocer a quienes lo frecuentaban como "blitz kids".

En el centro de esta escena estaba el hombre que compartía un departamento con Egan, Steve Strange. Era el portero del club, el encargado de mantener fuera a la chusma y preservar la atmósfera de elitismo local, mientras que su look,

siempre distinto, cementó el estilo del blitz kid arquetípico: una amalgama de elementos futuristas y retro que incluían sombreros españoles, flecos dorados, sacos militares antiguos, fajas rusas, cortes de pelo geométricos y casquetes, combinados con el uso estilizado del maquillaje, que convertía la cara en un cuadro abstracto. Strange pronto se convirtió en líder de Visage, un conjunto de punks fracasados que buscaban una segunda oportunidad de llegar al estrellato. Egan, integrante y fundador del grupo, había tocado la batería en The Rich Kids, la muy comentada pero fallida banda que formó Glen Matlock después de dejar Sex Pistols. Otro de los Rich Kids, Midge Ure, tocaba la guitarra en Visage, junto a Billie Currie de Ultravox y nada menos que *tres* integrantes de Magazine (el tecladista Dave Formula, el guitarrista John McGeoch y el bajista Barry Adamson), otra banda postpunk que no había estado a la altura de las expectativas. Strange era el que tenía la trayectoria menos respetable del grupo: su único logro musical a la fecha había sido una breve participación en una banda de punk llamada, con muy mal gusto, The Moors Murderers [Los asesinos del páramo], que había provocado algunos titulares indignados en los tabloides.

420 El momento era perfecto para Visage: la escena blitz estaba a la vanguardia de la transición generalizada de la cultura pop hacia otra época de fantasía y escapismo. Para Strange, esta nueva cultura –ahora clasificada, confusamente, con tres rótulos distintos: new romantics [nuevos románticos], futuristas y blitz kids– estaba formada por "personas que trabajan ocho horas por día y después salen a vivir sus fantasías. Los pone contentos disfrazarse y escapar del trabajo y de toda esa monotonía y depresión." Y sin embargo, extrañamente, a pesar de los rápidos ritmos de electrodisco que empleaban en sus temas, la música de Visage parecía tener una tonalidad sepia, que a veces rayaba lo fúnebre, y la voz de Strange expresaba una suerte de tristeza sobrenatural. Canciones como "Fade to Grey" y "The Damned Don't Cry" reflejaban eso que el crítico Mark Fisher llamó, luego, "'el tedio frente a la vida' del esteta europeo", sobre todo los videos, que evocaban un aire de desolación de preguerra tomado de *Cabaret* y Fritz Lang. Con un *timing* impecable, Bowie volvió al ruedo en agosto de 1980 con un éxito que llegó al primer puesto de los rankings, "Ashes to Ashes", que abrevaba de la misma atmósfera melancólica y decadente y del mismo sonido electrónico europeo, como si quisiera recordarle a todos que él lo había hecho primero en la segunda parte de *Low*. Steve Strange, vestido de pierrot, hizo una aparición en el videoclip del tema.

Como Bowie, en lugar de buscar inspiración mirando hacia el oeste (hacia los Estados Unidos, la cuna espiritual del rock), los cultores del new romanticism apuntaron al este, hacia Alemania, claro, pero también Rusia. Visage grabó una canción titulada "Moon over Moscow", mientras que Spandau Ballet, la otra banda importante de la escena blitz, incursionó en el kitsch cosaco/constructivista con su single "Musclebound" [Musculoso]. Aunque después adoptó una manera de cantar que exageraba hasta el ridículo las inflexiones del soul, en esa época el estilo operístico de su cantante, Tony Hadley, todavía tenía muy poco que ver con la música negra. Notando la referencia a Spandau –lugar donde se construyó una prisión en Berlín Oeste en la que se encarceló a líderes nazis como Rudolf Hess y Albert Speer– y el torso de mármol de estilo neoclásico en la portada de su primer álbum, *Journeys to Glory* [Caminos a la gloria], la revista neofascista Bulldog aclamó a Spandau como los grandes representantes del "musculoso arte nórdico". *Journeys* también traía un breve mensaje en la funda interior del disco, en el que traslucía una concepción nietzscheana de la belleza como crueldad: "Imaginen destellos angulosos de afilada juventud, cortando formas estridentes a través de los arabescos que forma la niebla a las tres de la mañana. Oigan la ascendente alegría de estos ritmos inmaculados, el sublime brillo de la música para los héroes, yendo directo al corazón del baile. Sigan esta impactante visión y el estimulante sonido mientras recorren los caminos a la gloria". El *ethos* de Spandau era abiertamente elitista: sus conciertos solo se difundían de boca en boca. El movimiento new romanticism, para ellos, representaba una aristocracia natural, el narcisismo colectivo de unos pocos elegidos. "I am beautiful and clean and so very, very young" [Soy hermoso y limpio y tan, tan joven], como cantaba Hadley en su primer hit, "To Cut a Long Story Short".

El interés de la banda por el sonido eurosynth no duró mucho, sin embargo, y rápidamente volvieron a su raíces soul, idolatrando la música negra estadounidense por encima de cualquier otra y produciendo como tributo una serie de artificiosos álbumes de funk. Mientras tanto, Ultravox –que Currie había vuelto a formar cuando sintió que la moda en la música pop había cambiado a su favor, con Midge Ure como su nuevo cantante– apostó fuerte a la germanofilia con "Viena", una pieza cuasi clásica. Esta balada, portentosa y glacial hasta la ridiculez e inspirada vagamente en la decadencia del Imperio austrohúngaro, alcanzó el puesto número dos de los rankings británicos en las

primeras semanas de 1981, y se mantuvo en esa posición durante lo que pareció una eternidad.

Hubo un momento en el que un solo hombre tuvo a casi toda la escena new romantic bajo su control: Martin Rushent, antiguo productor de bandas new wave como The Stranglers y Buzzcocks para el sello discográfico United Artists. Rushent estaba formando su propia discográfica, Genetic, y su sede en Londres estaba justo encima del Blitz. A pesar de no tener el menor sentido de la moda y de lucir una barba muy demodé, solía frecuentar el club. "Se convirtió en el lugar más *cool* del mundo", opinaba. "Recuerdo que ahí fue donde vi a Spandau por primera vez, y me volaron la cabeza. Todos en la banda tenían puestos kilts escoceses, ropa extraña y peinados raros, pero la música era genial." Muy pronto Spandau, Visage y el reagrupado Ultravox firmaron contrato con el nuevo sello de Rushent. Sin embargo, los problemas financieros de la empresa matriz de Genetics, Radar, dejaron a la discográfica en la incertidumbre total, y Rushent les recomendó a las bandas que fueran buscando otros contratos por su cuenta. Mientras tanto, él se dedicó a construir un estudio a un costo de un cuarto de millón de libras en el terreno de su casa, en la zona rural de Berkshire, equipado con tecnología de punta para grabar música electrónica.

Entre 1978 y 1980, los sintetizadores se habían vuelto mucho más accesibles y sofisticados. El Wasp, por ejemplo, era baratísimo (costaba unas doscientas libras) y lo suficientemente ligero como para transportarlo con facilidad (a diferencia de los sintetizadores de la época del rock progresivo), y se convirtió en el gran democratizador de la música electrónica. Igual de significativa fue la llegada a fines de los setenta de las nuevas máquinas para generar bases rítmicas, de mayor capacidad y con muchas más funciones, como la Linn, la primera caja de ritmos programable que ofrecía pistas con texturas de percusión, gracias a las cuales era posible imitar con bastante realismo el sonido de los tom-toms, bombos, redoblantes, platillos, etcétera. Si uno prefería algo más físico y cercano a la batería tradicional, podía usar parches electrónicos, como los que fabricaba Simmons. Estos no se programaban, sino que se tocaban manualmente en tiempo real y eran sensibles al tacto: mientras más fuerte se los golpeaba, más fuerte sonaban. Cada parche estaba conectado a su propio módulo, para que el usuario pudiera cambiar el timbre de cada uno o agregarle efectos y crear ritmos que sonaran espantosamente futuristas. El so-

nido aparatoso y artificial de estas baterías con parches electrónicos estaba presente en casi todos los primeros discos del movimiento new romantic. Incluso en esa época ya sonaban a la vez ultramodernos y anticuados, un anticipo de la opinión que se tiene hoy en día de estos instrumentos, vistos como reliquias características de la música de "principios de los ochenta".

La primera vez que Rushent intentó hacer electropop con estas nuevas herramientas fue junto al líder de los Buzzcocks, Pete Shelley. El sonido que desarrollaron era un híbrido que marcaba la transición de la new wave guitarrero al electropop, híbrido cuyo mejor ejemplo es el excelente single "Homo Sapien". La canción salió al mercado en agosto de 1981, y en ella Shelley revela cifradamente su homosexualidad por primera vez, aunque de todos modos, debido a los dobles sentidos (la forma amanerada en que Shelley pronuncia "*homo* sapien" y rimas como "homo superior/my interior" [Homo superior/mi interior]), Radio One prohibió tácitamente su difusión, lo que perjudicó mucho sus chances de subir en los rankings. El primer álbum solista de Shelley se postergó hasta principios de 1982, y para entonces, otra banda –The Human League– había alcanzado el éxito gracias al sonido electropop de Rushent, eclipsando al ex cantante de los Buzzcocks.

A Rushent lo habían llamado originalmente como un último intento de salvar la carrera de The Human League, a comienzos de 1981, cuando estaban en su peor momento. Después de *Travelogue*, la banda se había estancado porque sus integrantes no podían decidir qué dirección tomarían en su próximo álbum. Phil Oakey provocó la separación, cuando le dijo a Martyn Ware "Te echamos de la banda". El tiro le salió por la culata, porque Ian Craig decidió irse junto a Ware para formar un nuevo grupo, British Electric Foundation. Lo que es peor, la prensa de música respondió a la separación declarando que Ware y Marsh eran el cerebro musical de la banda y que Oakey, el cantante, y Adrian Wright, el proyeccionista visual, no tenían talento y eran descartables.

Oakey y Wright decidieron mantener el nombre The Human League, cosa que tenía sentido: ya había una gira inminente contratada (y si no cumplían el contrato podían terminar endeudados hasta el cuello) y, por otro lado, el cantante, con su extraño peinado, era la cara de la banda y, evidentemente, también sería la estrella (si alguna vez llegaban a ser famosos, claro). En cierto sentido, el peinado asimétrico de Oakey se había convertido en el logo de

la banda. Sin embargo, a Bob Last, su manager, le costó bastante convencer a Oakey de seguir tocando como The Human League (el nombre nunca le había gustado) y a Were y Marsh (a quienes sí les gustaba) de aceptar dinero para renunciar al uso de la marca. El acuerdo era que ellos recibirían el uno por ciento de las ganancias del siguiente álbum, algo que en ese momento parecía meramente simbólico, ya que nadie imaginaba que tendría mucho éxito.

Cuando los integrantes de la banda se reunieron con Rushent a principios de 1981, estaban desalentados y perdidos. "No tenían ningún material, apenas fragmentos de ideas", explicó Ruchent, a quien Virgin había invitado para producir un posible single llamado "The Sound of the Crowd". "Escuché el demo y dije 'Bueno, esto se tira a la basura, empezamos de cero'. Se animaron muchísimo cuando terminamos 'The Sound of the Crowd', porque quedó mil veces mejor."

Esa canción fue el primer fruto de la colaboración compositiva entre Oakey y un nuevo integrante, Ian Burden. Burden era el ex bajista de Graph, una banda experimental de Sheffield, y nadie hubiese dicho que escribiría un hit pop. Y sin embargo la canción fue un hit, aunque no muy convencional. "Sigo pensando que es uno de los temas más locos que haya llegado al Top 20", comentó Oakey. "Toda la canción está basada en un ritmo que es puro tom-toms de batería, pero eléctricos, y tiene sonidos chillones muy raros." Además, el bajo y el eco profundo le dan un toque ominoso que recuerda a la música dub, lo que no es de extrañar, dado que Burden era fanático del reggae.

"Sound of the Crowd" también contaba con los coros de otras dos nuevas reclutas, Joanne Catherall y Susanne Sulley. Oakey descubrió a las dos adolescentes bailando durante una "Noche futurista" en Crazy Daisy, el club que había sido el centro de la juventud glam de Sheffield desde la época de Roxy Music. "En ese momento estaba obsesionado con *Off the Wall* de Michael Jackson, y creía que el futuro del pop eran las voces agudas", señaló. "Antes, Martyn podía cantar los coros agudos bastante bien, pero como él ya no estaba en la banda, pensé: ¿conozco a alguien que cante en falsete? No. Bueno, vamos a tener que conseguir a una chica entonces. Hicimos audiciones con cuatro personas, pero Joanne y Susanne eran ideales, porque eran amigas y se podían cuidar entre sí cuando estuviéramos de gira." Que Catherall fuese morocha y linda, y Sulley, rubia y hermosa, tampoco le vino nada mal a la imagen de la banda.

La decisión de Oakey de contratar a "las chicas", mote que terminarían usando todos para referirse al dúo, fue una idea genial. Como explica Jon Savage, cuando Oakey eligió a Joanne y Susanne en la pista de baile de Crazy Daisy, The Human League literalmente integró al público a la banda. De la noche a la mañana, su música se amplió, pasó a ser populista y, luego, popular. Con sus intentos provincianos de lucir glamorosas, Catherall y Sulley tenían el encanto de lo común, y gracias a eso la banda dejó atrás la imagen apática que la caracterizaba. Por otro lado, las chicas marcaron un cambio visual que se vio acompañado de un giro en las composiciones de Oakey, cuyos temas empezaron a relatar historias de amor comunes y corrientes. La torpeza misma de las chicas ("No sé bailar", admitió Sulley en 2001, después de veinte años en The Human League, "No tengo ritmo. No somos muy buenas cantantes") logró que la banda, por primera vez, fuese *querible*. "Eso fue algo que Philip hizo conscientemente, entendía lo que significaba invitar a las chicas al grupo", dijo Bob Last, quien al principio tuvo grandes dudas sobre el proyecto.

"Love Action" y "Open Your Heart", los dos siguientes singles de la rejuvenecida The Human League, tuvieron un éxito enorme, y prácticamente eran manifiestos de su nueva dirección musical, un electropop más humanizado que numanizado. En cierto modo, "Love Action" [Acción de amor] suena como su nombre indica: es una canción palpitante, luminosa, afirmativa. Y sin embargo, a pesar de toda su calidez y ternura, sigue siendo tan bizarra como "Sound of the Crowd", a tal punto que hubiese sido difícil predecir que sería un éxito y llegaría el tercer puesto en los rankings. "No tiene un estribillo propiamente dicho", admitió Oakey. Básicamente, se trata de dos canciones que la banda mezcló: los versos, sacados de un tema llamado "I Believe in Love", son "bobadas intimistas, cosas que sentía en ese momento", según Oakey, mientras que el anguloso pseudoestribillo proviene de otra canción, que abordaba la experiencia de mirar a Sylvia Kristel en la película erótica soft *Emmanuelle*.

Rushent y The Human League se habían convertido en los colaboradores perfectos para componer hits. "Casi podría decirse que yo era su banda", observó Rushent. "Sin duda yo era el baterista, porque programaba todos los ritmos y tomaba todas las decisiones que tuvieran que ver con el groove." Trabajó muy de cerca con Burden para obtener el sonido de bajo que deseaban y con otro de los nuevos integrantes del grupo, Jo Callis, para pulir la progresión de acordes de la canción. "Una de las cosas más importantes para mí era que, por

primera vez, teníamos una banda de verdad", señaló Oakey. "La vieja encarnación de la banda eran cuatro personas que se las rebuscaban para hacer varias cosas. Pero de repente tenemos a Martin, que había sido baterista, a Ian Burden, que tocaba el bajo, y a Joe Callis, que había sido el guitarrista en The Rezillos y sabía bastante de acordes." La nutrida experiencia de Rushent en la industria musical –había grabado con todo el mundo, desde Shirley Bassey hasta Yes– fue crucial. "Martin realmente sabía lo que era el pop", según Oakey. "Podía tomar cualquier locura que uno le llevara y, cambiando los sonidos de lugar, dejar el elemento de locura intacto y, al mismo tiempo, transformarla en una canción pop. Los sintetizadores a veces producen unos ruidos espantosos, y eso es lo que más me gusta del instrumento. Martin podía hacer que los sonidos más locos que a uno se le ocurrieran funcionaran en el contexto de la música pop, y la verdad no sé cómo lo lograba."

Dare salió en octubre de 1981 y era una mezcla perfecta de tradición e innovación. "Había aprendido mucho trabajando con el arreglista Johnny Harris", explicó Rushent. "Había sido el director de la orquesta de Lulu y era el director musical de todos los cantantes famosos del mundo del espectáculo, como Petula Clark, Tom Jones y Shirley Bassey. Viéndolo trabajar aprendí cómo organizar los instrumentos, y también que el elemento más importante de la música es el silencio. No hay que sobrecargar los arreglos, y cada parte instrumental debe ser simple y 'vocal', como si alguien la estuviera cantando. Si uno escucha *Dare*, hay mucho espacio en las canciones y el disco está lleno de partes distintas, que siempre se pueden cantar. Está repleto de melodías pensadas para que la gente las cante, y todas se le quedan a uno grabadas en la cabeza."

En lugar de una orquesta, sin embargo, Rushent, junto con Burden, Callis y Oakey, empleaba máquinas. Una de esas "máquinas mágicas" resultó ser vital: el Roland Microcomposer, una combinación de sintetizador y secuenciador que permitía al usuario programar patrones de notas largos y complicados, que, además, venía con una función de "copiar/insertar" gracias a la cual se podían pegar pasajes enteros de música de un lugar de la canción a otro y ahorrar muchísimo trabajo. "Hoy en día, el Microcomposer parece muy primitivo, y la primera vez que uno lo usaba los resultados, en general, eran una mierda", explicó Rushent. "Pero si uno leía bien el manual, estudiaba las funciones y se pasaba días practicando, y después aplicaba conocimientos de ingeniería y producción musical, bueno, era capaz de tocar cosas que nadie más

podía, cosas imposibles de reproducir en vivo, con muchas inflexiones sutiles y cambios tonales. Esa era la novedad de The Human League para la época, la precisión absoluta: nadie había oído algo así antes. Cuando pasaban su música en las pistas de baile, la banda sonaba como una máquina descomunal, la gente lo sentía hasta en el cuerpo. Pero no era un sonido frío y sin emoción, como el de Kraftwerk. Uno se daba cuenta de que los que estaban tocando eran seres humanos."

The Human League pasó de ser una banda electropop cuyo lema era "no usar instrumentalización de rock común" a ser una banda normal de pop, solo que con sintetizadores. ABBA se convirtió en el nuevo punto de referencia del grupo, un ideal de música pop para las masas. En la opinión de Paul Morley, de *NME*, The Human League representaba un punto intermedio nuevo, a la vez postpunk y post-ABBA: *Dare* solo podía ser la obra de una banda familiarizada con Roxy, Iggy y Kraftwerk, pero su música era lo suficientemente cautivadora y accesible como para ganarse al público más masivo y vulgar: padres, chicas adolescentes, niños, abuelas. Por eso tenía sentido que tildaran a la banda de MOR[4] vanguardista, ya que la actitud y visión de *Dare* eran positivas, saludables, muchas veces casi conservadoras. En "The Things that Dreams are Made of", con un ritmo estilo Gary Glitter de fondo, Oakey recita una lista de las cosas que se necesitan para ser feliz: "Everybody needs love and adventure/ Everybody needs cash to spend [...] Everybody needs two or three friends" [Todo el mundo necesita amor y aventura/ Todo el mundo necesita dinero para gastar (...) Todo el mundo necesita dos o tres amigos].

"I Am the Law" es el revés de "I Fought the Law" de The Clash, una canción que muestra simpatía por la autoridad y la policía, inspirada en un encuentro que Oakey tuvo, cuando todavía trabajaba de portero en un hospital, con el encargado de seguridad de una disco que estaba internado allí. En las entrevistas, Oakey rechazaba los valores bohemios (estaba a favor del matrimonio y en contra de las drogas) y promovía un nuevo espíritu de profesionalismo y compromiso con el entretenimiento: "Este nuevo orgullo del que me

4. "MOR" (Middle of the Road [mediocre]) es un término peyorativo en inglés para referirse a la música popular comercial que pasan en la radio, la cual abarca géneros usualmente considerados inocuos o adocenados, como el smooth jazz, el soft rock o el teatro musical, entre otros. [N. del T.]

la paso hablando en la música pop fue algo que el punk y el ideal del garage rock destruyeron".

"Don't You Want Me" era el single más convencional que la banda había lanzado hasta el momento, desde su ritmo alegre hasta su estructura netamente dividida en versos y estribillo. La canción también remarcó la importancia de Joanne Catherall y Susanne Sulley en The Human League: su éxito más grande fue precisamente el que más prominencia les daba a sus modestas voces. El tema, un dueto entre Oakey y Sulley, reelabora con ingenio la historia de cómo fueron descubiertas "las chicas" y pronostica lo que ellas harán durante los siguientes cinco años. Oakey interpreta a un hombre de hipnótico atractivo que descubre a una mujer desconocida ("You were working as a waitress in a cocktail bar" [Trabajabas de mesera en un bar]) y la convierte en "someone new" [una persona nueva], pero que es abandonado por su protegida y amante, ahora que ella tiene el mundo a sus pies. Con una actitud desafiante, aunque un poco fuera de tono, Sulley (si bien en la vida real fue Catherall la que se convirtió en novia de Oakey) canta e interpreta el papel de soñadora provinciana, que en el fondo siempre supo que estaba destinada a la fama y que decide seguir su propio camino.

El video de "Don't You Want Me" añadía niveles adicionales de artificio. En una paradoja brechtiana, se mostraba a la banda grabando un videoclip, alternando entre escenas del video-dentro-del video y de lo que sucede en el cuarto de edición (donde el grupo mira su propio rodaje). "No sé de dónde salió la idea, si fue de Phil o del director Steve Barron", observó Bob Last. "Pero desde el punto de vista de la banda, gran parte del atractivo del proyecto era que el clip se iba a grabar en 35 mm, algo muy poco frecuente en los comienzos de la industria del videoclip. Y además, había una aspiración natural: hacer un video con una gran producción. Si uno mira la parte del clip en que se muestra el rodaje, puede ver la enorme cámara de cine profesional que se usó, muy prominente en el clip. Por otro lado, desde el punto de vista comercial, fue algo muy inteligente, porque en la banda había dos chicas 'comunes y corrientes' que ahora aparecían en una película. Era perfecto." Gracias a su éxito internacional (el tema llegó a la cima de los rankings en 1981, tanto en los Estados Unidos como en Gran Bretaña), "Don't You Want Me" hizo explotar las ventas de *Dare*, que llegó a vender cinco millones de copias en todo el mundo. The Human League, prácticamente, ya era ABBA.

Con The Human League a la cabeza, el auge del synthpop tuvo lugar a finales de 1981 y principios de 1982. Pisándole los talones en términos de innovación y calidez en el género electropop estaba Soft Cell, que logró llegar al primer puesto en los rankings del Reino Unido y al Top 10 de los Estados Unidos con su tórrido cover de un clásico del northern soul, "Tainted Love", luego de lo cual lograron rápidamente otros dos éxitos en Inglaterra con "Bedsitter" y "Say Hello Wave Goodbye". Orchestral Manoeuvres in the Dark, un dúo melódico de Liverpool, aunque cada vez más pretencioso, especializado en la música con sintetizadores, tuvo tres éxitos seguidos en el Top 5 británico (dos de los cuales eran, bizarramente, sobre Juana de Arco). El ranking del Top 10 en el Reino Unido también acogió la emblemática canción electrónica de Japan, "Ghosts", la interminable "Vienna" de Ultravox y un par de temas engañosamente simples de Depeche Mode.

En los primeros meses de 1982, el pop electrónico se había vuelto tan omnipresente en Inglaterra que el sindicato de músicos intentó limitar el uso de sintetizadores. "Con toda seriedad propusieron racionar los sintetizadores y restringir su uso a ciertos estudios de grabación recomendados, donde se los podría usar para duplicar instrumentos de cuerdas", explicó Ian Craig Marsh. "Algo ridículo, casi estalinista. Pero el objetivo era proteger el empleo de los músicos que tocaban en orquestas."

Los sintetizadores también eran vistos con recelo en ciertos sectores del mundo del rock. "Eso no es experimentar: en general, lo único que hacen es usar sintetizadores para tocar canciones muy ordinarias", opinó con saña Pete De Freitas, de la banda postpunk de Liverpool Echo and the Bunnymen. "Muchos de esos chicos ni siquiera tienen talento", opinaba también el bajista Les Pattinson. "Cualquier payaso puede tocar un sintetizador." Tal vez debería haber dicho "cualquier modelo de ropa", ya que, como se hizo evidente en el tema "My Perfect Cousin" de The Undertones, se asociaba el uso de sintetizadores con los estetas refinados y la pose perpetua. Por otro lado, era precisamente la imagen simbólica del instrumento como algo afeminado y desprovisto de actitud rockera lo que atraía a quienes tocaban sintetizadores y a los fanáticos del synthpop por igual. En comparación con la guitarra, claramente fálica, el sintetizador era para andróginos: Oakey, con su lápiz de labios y la mitad de la cara cubierta con su pelo largo y asimétrico; Marc Almond, de Soft Cell, vestido de lúbrico cuero negro; Martin Gore, de Depeche Mode,

con sus polleras; o Annie Lennox, cantante de Eurythmics, con su corte militar e imagen de dominatriz asexuada.

En los Estados Unidos, las opiniones sobre el uso de sintetizadores estaban todavía más divididas. Para muchos fanáticos del heavy metal, los teclados eran, inherentemente, un instrumento de maricas, y su presencia indicaba la ruina del "verdadero" metal. Para otros, escuchar música de "bandas inglesas con peinados raros" y "putos pretenciosos" era una manera de rebelarse contra el statu quo cultural. Si durante los ochenta uno era un alumno de secundaria en los Estados Unidos que se sentía diferente, rodeado de fanáticos de Mötley Crüe y sin ninguna escena underground local excepto la del punk hardcore, también dominada por los físicos atléticos y el machismo, la única alternativa era mirar hacia Inglaterra y hacerse fan de bandas como Depeche Mode. Desde el surgimiento de David Bowie, e incluso tal vez desde antes, en cierto sentido "lo inglés" tenía resonancias homosexuales en el imaginario del rock estadounidense. Eso no solo explica la anglofobia, sino también la anglofilia de esa época. Para aquellos que se sentían alienados por la excesiva masculinidad del

rock estadounidense, Inglaterra parecía un refugio simbólico, una utopía de la androginia. A principios de los ochenta, los chicos gay o sexualmente ambiguos, al igual que una cantidad considerable de chicas, se sintieron atraídos por el electropop inglés. Que esas bandas estuvieran integradas por chicos lindos y maquillados tampoco era un detalle menor.

Es posible que a los fanáticos del rock en los Estados Unidos el grupo Japan les pareciera casi diabólico, el epítome de la música pretenciosa y amanerada. Sin embargo, lejos de vivir en una suerte de paraíso para dandies, estetas y personas del tercer sexo, Japan se estaba rebelando contra las realidades mundanas de la urbe inglesa, que podían ser tan hostiles con las personas y andróginas como cualquier pueblito conservador de los Estados Unidos. El cantante, David Sylvian, era hijo de un exterminador de ratas y se había criado en la deprimente ciudad de Catford, en el sudeste de Londres. "Era un disfraz, una máscara para esconderse", dijo Sylvian de su maquillaje blanco y su pelo rubio platinado. "La música también era una máscara. No refleja cómo me sentía en ese entonces, más allá de mostrar que me estaba escondiendo, tratando desesperadamente de ser cualquier cosa menos yo mismo. Y solo porque en ese momento pensaba que era la única manera de sobrevivir." Incluso el nombre Sylvian era una máscara, inspirada en Syl Sylvain, de los travestidos New York

Dolls. El verdadero apellido del cantante, Batt, no podía ser menos exótico ni más patéticamente inglés. Su hermano Steve, baterista de Japan, se hacía llamar Steve Jansen, por el cantante de New York Dolls, David Johansen.

Japan irrumpió en el panorama musical del Reino Unido justo a tiempo para el punk, escena que lo transformó todo y les puso el mundo en contra. El periodismo especializado se burlaba de la banda y consideraba que eran rockeros glam desfasados afirmando que Sylvian cantaba como un Bryan Ferry de segunda. Poco a poco, sin embargo, Japan fue desarrollando un sonido post-Roxy distintivo y cautivante, basándose en texturas exóticas tocadas con sintetizadores y en el lánguido bajo sin trastes de Mick Karn. En otras palabras, el sonido del grupo era igual de refinado que la imagen de Sylvian y el resto de los integrantes. Durante sus conciertos, el cantante hipnotizaba al público con su elegancia y compostura, y esta apariencia escultural se reflejaba también en su voz ultra estilizada y el maquillaje inmaculado de su rostro. Simon Frith bien podría haber estado escribiendo sobre Sylvian cuando dijo que Bowie dominaba "el arte de la pose". No era "sexy como la mayoría de los ídolos del pop. Su voz y su cuerpo eran objetos estéticos, no sensuales, y encarnaba las fantasías más abstractas y artísticas de la adolescencia [...] con una gracia individual que hacía que todos los demás parecieran aburridos en comparación".

Como puede verse en la música y vida de Bryan Ferry, el sueño del art rock es lograr una existencia aristocrática, dedicada a la belleza: coleccionar y atesorar antigüedades y objetos de arte, visitar lugares exóticos y dejarse llevar por la contemplación estética. Hay un impulso elitista detrás de esta obsesión con la distinción y la perfección, que suele manifestarse en actitudes perturbadoras y de derecha. Siguiendo los afectados pasos de Bowie, Japan parecía tener una fascinación por las antiguas potencias del Eje, evidente en canciones como "Suburban Berlin", "Nightporter" (inspirada en la película del mismo nombre, en la que Dirk Bogarde interpreta a un nazi encubierto) y el mismo nombre de la banda. De hecho, abundaban las referencias a países "bien organizados": escribieron un tema llamado "Communist China" y otro titulado "Rhodesia", seguramente el único ejemplo de música pop sobre este infame Estado postcolonial caracterizado por su política de supremacía blanca.

A pesar de ser una banda demasiado refinada como para caer en la burda automitificación del new romanticism, Japan se benefició de esta nueva corriente neoglam en la cultura pop. Prácticamente de la noche a la mañana, su mú-

sica se puso muy de moda. Su single "Art of Parties" recibió críticas muy elogiosas, que se volvieron unánimes cuando la banda lanzó *Tin Drum*, un álbum vagamente conceptual sobre la China maoísta. "Ghosts", una balada electrónica inquietante, con sintetizadores pero sin batería ni bajo, llegó al Top 10 y desembocó en una memorable aparición en el programa *Top of the Pops*, en la que Sylvian, pálido y quieto, susurraba la letra y acaparaba toda la atención.

"Demasiado frágil para el sexo." Así es como Paul Morley describió a Sylvian. Marc Almond, de Soft Cell, también era frágil, pero en otro sentido: era maravillosamente poco *cool* y también híper emotivo. Si bien su afinación era variable y generalmente exageraba al entonar, su pasión era demoledora. Como The Human League, Soft Cell no tenía nada que ver con la estética fría y robótica de la primera ola del electropop. Sus canciones estaban a medio camino entre el ensueño exuberante y la sórdida realidad de la urbe inglesa. "Me gusta mezclar experiencias personales con imágenes del cine y después exagerarlas", afirmó Almond.

Almond estudiaba arte en el politécnico de Leeds cuando conoció a David Ball, otro alumno de la misma escuela, y le encargó que compusiera la banda de sonido que usaría en sus performances artísticas, parecidas a las actuaciones de cabaret. Así empezó el dúo. Aunque Ball era quien tocaba los sintetizadores en Soft Cell, Almond era el erudito en materia de música electrónica. Soft Cell era una combinación entre el gusto de Almond por la electrónica y el de Ball por el northern soul y los grupos orquestales de pop de los sesenta como Burt Bacharach. Almond era DJ y pasaba música dance pop en Leeds Warehouse, el epicentro de la escena local futurista o new romantic. Le gustaba en particular el dúo Suicide, sobre todo las texturas brillantes de su segundo álbum, mucho más sofisticado y con un uso más profuso de sintetizadores que el anterior, un clásico del lo-fi. Básicamente, lo que hizo Soft Cell fue traspasar la ambientación glamorosa y sórdida de Nueva York a la más provinciana Inglaterra. "Bedsitter", el segundo gran éxito de la banda en el Reino Unido, documentaba el estilo de vida de Almond, que alternaba entre su minúsculo departamento en la zona roja de Leeds y la ostentación vacua de la escena new romantic tal como él la experimentaba una vez a la semana en el club Warehouse. En una entrevista posterior publicada en *Sounds*, comentó: "Me preguntaba a menudo: todas estas personas con tanto glamour, ¿cómo se verán cuando lavan los platos?". Para grabar su primer álbum, *Non-Stop Erotic Cabaret*,

la banda viajó a Nueva York y se inspiró en la sordidez local. Registraron temas como "Seedy Films" y "Sex Dwarf" en un estudio cerca de Times Square. Si ese álbum llevaba la indecencia a niveles casi caricaturescos, el disco que le siguió, *The Art of Falling Apart*, de 1983, mostró que la obsesión de Almond con los *beautiful losers* había alcanzado niveles casi sublimes de empatía hacia todo lo marginal en este mundo.

Inocua e inocente, en un comienzo la banda Depeche Mode parecía la antítesis de Soft Cell. Aunque sus integrantes eran fanáticos del punk y habían empezado haciendo música a base de guitarras, con el tiempo compraron sintetizadores, compusieron una buena cantidad de canciones electropop pegadizas y simpáticas, rechazaron ofertas de sellos discográficos importantes y firmaron un contrato con Mute Records, que estipulaba que la discográfica y la banda se repartirían las ganancias cincuenta y cincuenta. Gracias al sonido alegre y vivaz de sus singles "New Life" y "Just Can't Get Enough", Depeche Mode subió con velocidad en los rankings y se ganó al público adolescente. Sin embargo, en el transcurso de los dieciocho meses siguientes, la música de estos chicos carilindos de clase media, oriundos de Basildon, gradualmente empezó a volverse más inquietante. A Martin Gore, el compositor principal del grupo, se le dio por vestirse con una pollera de cuero e interesarse en todo lo que fuera transgresor. La banda también comenzó a politizarse, algo poco común en el synthpop.

El primer indicio de esta nueva etapa de Depeche Mode fue el single "Everything Counts", de 1983, que combinaba potentes ritmos electrónicos, una melodía lúgubre y una letra torpe, aunque honesta, contra el gobierno de Thatcher: "The grabing hands grab all they can [...] It's a competitive world" [Las ávidas manos toman todo lo que pueden (...) Es un mundo competitivo]. El tema fue su mayor éxito hasta ese momento. En la tapa del álbum donde aparecía el single, *Construction Time Again*, se podía ver claramente un martillo, símbolo del poder de la clase obrera. A lo largo del año siguiente, las canciones de Depeche Mode abordaron de un modo casi sistemático las grandes temáticas. "Love in Itself", por ejemplo, con un estilo cercano a Gang of Four, era una crítica al amor romántico como distracción o consuelo frente a la injusticia del mundo: "There was a time when all of my mind was love/ Now I find that most of the time/ Love's not enough, in itself" [Hubo una época en la que solo pensaba en el amor/ Ahora veo que en general/ Con el amor solo no alcanza].

"People Are People", otro gran éxito tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos, trataba sobre el racismo, la homofobia y cualquier tipo de intolerancia. La perplejidad y el dolor del tema lograban elevarse por encima de la letra, llena de rimas ridículas como "People are people so why should it be/ You and I should get along so awfully?" [Las personas son personas, entonces ¿por qué/ tú y yo tenemos que llevarnos tan mal?]. "Basphemous Rumours" acusaba a Dios de tener "un sentido del humor enfermizo". El perverso pop de su hit "Master and Servant" incluía el uso de sonidos de golpes metálicos como elemento de percusión (algo muy de moda gracias a la banda alemana Einstürzende Neubauten). Gore había presenciado las "sinfonías metalúrgicas" de Neubauten y sus conciertos industriales durante una estadía en Berlín, donde también había explorado el submundo de los clubes sadomasoquistas y fetichistas, lo que inspiró la canción. Sin embargo, "Master and Servant" también tenía su lado político, evidente en la incisiva frase "forget all about equality" [olvídense de la igualdad].

Depeche Mode se había interesado en el sello Mute, fundado por Daniel Miller, por su catálogo de artistas excéntricos volcados a la música electrónica, como Fad Gadget y la banda ultraintensa Deutsch Amerikanische Freundschaft ("Amistad germano-americana", en alemán). Como Soft Cell, D.A.F. estaba integrada por estudiantes de arte que cultivaban una imagen homoerótica y fetichista, y un sonido basado en la música disco post-Moroder. A Daniel Miller le encantaba que "no dependieran de ninguna tradición anterior al rock, y ese es el criterio de las bandas que buscamos en Mute". Rebelándose contra lo que el cantante Gabi Delgado llamó "el imperialismo pop norteamericano", en sus comienzos, el sonido de D.A.F. era agresivo y caótico, una verdadera descarga de electropunk. "Venían de una escena cultural reducida pero muy activa en Dusseldorf, personas que tocaban en clubes muy chicos y organizaban performances artísticas y ese tipo de cosas", explicó Miller. "Robert Görl era el baterista que toda banda de música electrónica quisiera tener, porque era muy minimalista. Y la manera gutural de cantar que tenía Gabi daba miedo." El grupo se mudó a Londres y grabó su segundo álbum para Mute, *Die Kleinen un die Bösen* [Lo pequeño y lo malvado], un disco brillante y siniestro. Después de que saliera este álbum, la banda se redujo a solo dos de sus integrantes, Delgado y Görl. El dúo despojó la música de D.A.F. hasta obtener una suerte de brutalismo eurodisco, firmó un contrato con Virgin

y lanzó una sorprendente trilogía de discos que lo convirtió en el grupo preferido de la crítica en el Reino Unido y en estrellas pop en Alemania.

Esta nueva encarnación de D.A.F. era una abanderada del primitivismo techno. "Todas las bandas se compran un sintetizador y lo primero que hacen ¡es afinarlo!", le dijo Görl a *Melody Maker*. "Quieren un sonido limpio, normal. No trabajan con la *potencia* que uno puede sacarle al sintetizador [...] Nosotros queremos combinar la tecnología de punta con el poder del cuerpo, para mezclar el pasado con el futuro." Delgado exaltaba la música disco y la llamaba "música para el cuerpo" y rechazaba los ritmos del rock, porque eran "demasiado aburridos y estáticos [...] Nuestra música es muy potente". El culto a la masculinidad de D.A.F. llegaba a esa zona ambigua en la que el futurismo filo-fascista y el constructivismo filo-comunista se unen en una concepción estética de la perfección anatómica y la fuerza física. "Los había influido mucho un grupo de artistas conocidos como Die Junge Wilden [Los jóvenes salvajes]", explicó Chris Bohn, un periodista de *NME* que trataba de difundir la música de D.A.F. y otras bandas de punk artístico alemanas como Neubauten. "Tenían la costumbre de provocar adrede a la mediocracia alemana, enfrentando sin tapujos los tabúes relacionados con el nazismo y el sexo. Parte de la provocación consistía en el uso aparentemente ambiguo de referencias o imágenes nazis." D.A.F. incursionó en ese polémico terreno con canciones como "Der Mussolini", en cuyo estribillo cantaban "Dance der Mussolini/ Dance der Adolf Hitler."

"Der Mussolini" y su primer álbum para el sello Virgin, *Alles Ist Gut* [Todo está bien], vendieron cientos de miles de unidades en Alemania en 1981, lo que convirtió a la banda en el quinto grupo de pop en idioma alemán más importante del país y en el centro de una enorme controversia mediática. Incluso el siniestro estilo con el que cantaba Delgado daba la impresión de evocar el pasado reciente de Alemania, algo que él mismo reconocía. "No se parece a la manera de cantar del rock o del pop. Es un estilo que a veces suena como Hitler cuando daba sus discursos, no porque sea nazi, sino que es algo inherente al carácter alemán, esa manera brusca de hablar, como si fueran latigazos." Para D.A.F., la precisión rítmica del idioma alemán se adaptaba mejor a los estrictos ritmos secuenciados de los sintetizadores. El inglés sonaba demasiado relajado.

Lejos de ser nazi o fascista, sin embargo, la banda estaba integrada por rebeldes del erotismo, en la tradición de Genet, Sade y Bataille. Coqueteaban

con imágenes y símbolos prohibidos porque se negaban a reconocer *ningún* tabú. Delgado sentía fascinación por el sadomasoquismo y otras formas de sexualidad fetichistas que se consideraban "perversas" por no estar vinculadas con la reproducción. "La lujuria nunca es productiva", afirmaba. "Si uno se excede haciendo el amor, termina abrumado y ya no puede trabajar. Y los criminales son evidentemente antisociales. La verdad es que me interesan las cosas que no cumplen ninguna función económica." *Gold und Liebe* [Oro y amor], el segundo álbum que sacaron con el sello discográfico Virgin, tocaba un tema relacionado con la alquimia, la noción de que en lugar de perseguir el oro profano de las riquezas materiales, la verdadera búsqueda consistía en encontrar el oro del espíritu. Era D.A.F., y no Spandau Ballet, la banda que representaba el verdadero movimiento new romantic, desde su sonido europeo (D.A.F. inspiró un género nuevo de música llamado electronic body music) hasta su culto a la juventud, evidente en letras como "You are beautiful and young and strong/ Run to waste your youth" [Eres hermoso y joven y fuerte/ Apúrate a desperdiciar tu juventud].

Lo irónico del synthpop anglo-europeo es que, a pesar de ser muy blanco (a los integrantes de D.A.F. les encantaba la música disco, pero se enorgullecían de no tener un sonido "negro"), el impacto que tuvo en la cultura negra de los Estados Unidos fue enorme. D.A.F. y la banda que fundó luego uno de sus integrantes, Liaisons Dangereuses, influyeron en la embrionaria música electrónica negra del house de Chicago y el techno de Detroit, mientras que Kraftwerk prácticamente inspiró toda la escena electrónica de Nueva York. "Lo notorio es que, cada vez que lográbamos un éxito relativamente masivo en los Estados Unidos, siempre era gracias al mercado de música negra", observó Bob Last. "Un buen ejemplo es el caso de *Dare*, el álbum de The Human League. Ese disco nunca hubiera logrado el alcance que tuvo en los Estados Unidos de no ser por la difusión que le dieron las estaciones de radio negras en Nueva York."

Los graves de sintetizador potentes y los ritmos bien nítidos de *Dare* lo acercaban a la música electrofunk que pasaban en estaciones de radio neoyorkinas como Kiss, donde se remixaban drásticamente los temas y se los fusionaba en montajes ininterrumpidos que podían durar media hora o más. Consciente de la posibilidad de futuros remixes, Martin Rushent le había dado a la música de The Human League y sus otros discípulos, la banda Altered

Images, una amplitud de sonido cercana al género dub. Ahora, Rushent insistía con la idea de hacer una versión instrumental de *Dare*, con la esperanza de explotar al máximo sus dotes de productor y establecer una nueva marca en la música electrónica dance pop.

Esa versión se terminó llamando *Love and Dancing*, lanzada como un álbum de The League Unlimited Orchestra –el nombre es un simpático tributo al proyecto instrumental de Barry White, The Love Unlimited Orchestra– en junio de 1982, a un precio muy accesible (la banda no quería estafar a sus seguidores). La contratapa del disco mostraba a todo el equipo responsable de la grabación de *Dare*, con fotos de Rushent, el ingeniero de sonido Dave Allen e incluso el artista que diseñó la tapa, Ken Ansell, al igual que los integrantes de la banda. "Bueno, *tenían* que incluir una foto mía. ¡Fui el que hizo todo el álbum!", comentó Rushent entre risas. "Pero nunca cobré derechos de autor por ese disco. Viéndolo en perspectiva, debería haberlo hecho."

Love and Dancing era una obra maestra en materia de técnicas de producción y mezcla de sonidos, para la que fueron necesarias miles de horas de trabajo. Rushent creó manualmente complicados efectos de tartamudeo en las voces, cortando pequeñas partes de la cinta y después "pegándolas entre sí hasta obtener ese sonido 't-t-t-t' que se oye en el álbum". Cuando terminó, la cinta del máster de grabación de *Love and Dancing* tenía tantos empalmes –dos mil doscientas ediciones importantes y otras cuatrocientas ediciones pequeñas– que estaba a punto de desintegrarse. "No se la podía adelantar ni rebobinar, así que lo primero que hice fue copiar el álbum entero en otra cinta antes de que el máster se viniera abajo." Producir *Love and Dancing* "fue la experiencia más creativa de mi vida, algo muy difícil de superar. Tal vez por eso dejé la producción musical no mucho después. Es un poco como esos astronautas que van a la luna y después se vuelven locos. Caminaste en la luna, ¿ahora qué vas a hacer?".

The Human League también estaba en la cima del mundo, y sus integrantes se sentían desorientados. "Casi diría que los peores días de nuestras vidas fueron cuando nos dijeron que habíamos llegado al puesto número uno en los rankings", reveló Oakey. "Recuerdo que colgué el teléfono de un golpe cuando me llamaron para decirme que 'Don't You Want Me' había llegado al primer puesto en los Estados Unidos. Era demasiada presión. Además, cuando se tiene un éxito así, a la gente deja de interesarle realmente la banda.

Como te conoce todo el mundo, ya nadie quiere andar por ahí con un distintivo con tu nombre."

Hacia finales de 1982, el diluvio de bandas de synthpop –ingleses como Thomas Dolby, Eurythmics, Blancmange, Tears for Fears, Kajagoogoo, y algunos grupos estadounidenses como Berlin y Our Daughter's Wedding– había disminuido el impacto de la música electrónica. David Ball, de Soft Cell, no se equivocó cuando predijo que habría una reacción negativa contra los sintetizadores como respuesta al exceso de bandas mediocres de electropop. Irónicamente, la única manera de innovar que le quedaba a bandas pioneras como Soft Cell y The Human League era empezar a incorporar instrumentos *tradicionales* en su música. Así, el exitoso single que The Human League lanzó después de *Dare*, "(Keep Feeling) Fascination", incluía una discreta guitarra eléctrica, lo que significaba que la banda había abandonado su política de usar exclusivamente sintetizadores. Era el fin de una era.

CAPÍTULO 19

JUGAR PARA GANAR:
LOS PIONEROS DEL NEW POP

El postpunk casi mató a Green Gartside. O por lo menos, así lo sintió él. "Me llevaron al hospital en ambulancia con sirenas y todo", comentó Green, incómodo, recordando esa noche de principios de 1980 en la que había colapsado por lo que parecía ser un ataque cardíaco. Scritti Politti acababa de tocar en Brighton como teloneros de Gang of Four. En un artículo publicado en *Sounds* en 1982, Simon Dwyer, un periodista amigo de Scritti, describió lo que sucedió terminado el concierto. "La banda y yo caímos rendidos después de tomar y conversar mucho, y nos tiramos a dormir en el piso del departamento de un amigo. Todos salvo Green, que siguió pidiendo pastillas de dudosa naturaleza hasta bien entrada la mañana siguiente. Unas horas después, Green estaba internado de gravedad en el hospital." Resultó no ser un problema coronario, sino un ataque de ansiedad que lo dejó literalmente incapacitado: una parálisis psicosomática debido a la cual fue incapaz de hablar durante cuatro terroríficas horas.

Aunque el estrés de la actuación tuvo algo que ver (Green siempre había sufrido mucho de los nervios cuando tocaba), el colapso se debió principalmente a su estilo de vida disfuncional. "Vivía sin cuidarme en lo más mínimo", explicó Green. "En el momento eso me parecía lo más natural, pero es una situación que, con el tiempo, se va agravando de forma silenciosa hasta que,

cuando uno menos se lo espera, ya está postrado en el hospital, con personas alrededor que te empiezan a hacer todo tipo de preguntas. Te preguntan qué comiste últimamente, y entonces te das cuenta de que últimamente no has comido nada. Te preguntan sobre el lugar donde vives, y ahí te das cuenta de que es una pocilga. Te preguntan si duermes bien, y te das cuenta de que no duermes desde hace días. Me preguntaron si había algo que me preocupaba, y *todo* me preocupaba."

Una serie de excesos típicamente postpunk (alcohol, reflexión y excitación) habían llevado a Scritti y a Green, en particular, al borde del abismo. "Hubo una época en la que estábamos todos enfermos", dijo Green. "Leía y escribía muchísimo, era lo único que hacía aparte de drogarme y tomar demasiado." Además del estilo de vida desgastante del grupo ("Vivíamos de fiesta, como dicen hoy en día", admitió Green), hubo un momento en el que la política de Scritti de cuestionarlo todo se volvió tóxica. "Encontrar todo el tiempo detalles sobrecargados de posibles sentidos puede llegar a contaminar tu vida entera, hasta el punto de considerarse una enfermedad mental", explicó Green con algo de ironía. "No digo que estuviera loco, pero..."

Cuando los padres de Green, hasta entonces distanciados de su hijo, se enteraron por la nota de *NME* de que lo habían hospitalizado, lo llevaron a una quinta en Gales del Sur para que se recuperara. Sin embargo, en lugar de descansar, el cantante se embarcó en la ardua tarea de analizar y replantear hasta el más mínimo detalle del futuro de Scritti. Poco antes de su colapso, hubo bastante tensión en la banda cuando Green propuso avanzar en una dirección más pop. El cantante había estado escuchando dance pop afroamericano contemporáneo, como *Off the Wall* de Michael Jackson, e investigando la historia de la música soul, desde Aretha Franklin hasta Stax. Por otro lado, también pasaba su tiempo leyendo y absorbiendo los conceptos de Jacques Derrida, Roland Barthes y otros teóricos postmarxistas franceses.

Después de la desilusión de 1968, el pensamiento radical francés había sufrido una suerte de implosión. No se volvió exactamente apolítico, pero la mayor parte de la energía subversiva del movimiento se canalizó en la academia. Desde allí, Derrida y sus compañeros de armas comenzaron a roer las bases del pensamiento occidental, refutando valores como el progreso, la razón, la verdad y cosas así. Al entender las implicancias de estas nuevas teorías francesas, Green fue perdiendo su fe en el marxismo como "ciencia de la historia"

que iluminaba el camino hacia una futura sociedad más justa y equitativa. Sin valores estables que le dieran un punto de referencia, Green se perdió en un mar de incertidumbre, en el cual todo sentido era provisorio porque no podía "probarse" que nada fuese correcto. Era algo intimidante, pero lo excitaba.

El corrosivo influjo de Derrida también socavó otros conceptos en los que se había basado hasta entonces Scritti Politti, como la oposición entre lo marginal y lo mainstream. Insatisfecho con la "rareza e idiosincrasia" forzadas de esta primera etapa de la banda, Green decidió liberar su sensibilidad pop de las limitaciones impuestas por el sonido que había cultivado Scritti. No abandonó por completo la idea de rebelarse, pero adoptó un método más sutil e indirecto de hacerlo. Concibió una estrategia de socavación y cuestionamiento ("deconstrucción", lo llamaban los franceses) que operaría dentro del mismo lenguaje pop. En lugar de buscar esa zona alternativa de pureza y autenticidad que supuestamente existía fuera de las formas convencionales, Green decidió que podría ser más productivo trabajar en el interior de esas estructuras trilladas. Así, en vez de evitar completamente el género de canciones de amor, sería posible ubicar y acentuar las contradicciones internas y las tautologías que trazaban lo que Barthes denominó el "discurso amoroso".

Es difícil cambiar los viejos hábitos, y Green sintió que era necesario escribir enormes cantidades de texto para convencer a su banda de que su nueva visión para Scritti era acertada. Uno sospecha que Green lo hizo tanto para que lo entendieran los demás como para entender él mismo lo que quería decir. "Me senté durante meses y meses y escribí una justificación casi infinita", señaló. "Tenía la impresión de que era vital que la banda lo entendiera, lo aprobara y reflexionara bien al respecto." El resto de los integrantes viajaron hasta Gales para leer ese libraco de razonamientos barrocos y terminaron cautivados con la nueva visión pop de Green. Para fines de 1980, Scritti había creado un nuevo sonido basándose en el viejo soul, el nuevo funk y ese estilo dócil y prolijo del reggae conocido como lover's rock.

El primer tema de la renacida Scritti en difundirse públicamente fue "The 'Sweetest Girl'", que Green describió como "una perversión y una extensión del género lover's rock". Haciéndole justicia a su título, el single era lo suficientemente dulce como para provocar un coma diabético. Green cantaba con suavidad y en un registro agudo que parecía combinar a Gregory Isaacs con Al Green, mientras de fondo sonaba una sección rítmica tranquila, con una ba-

tería electrónica bien nítida y un bajo calmo, pero al mismo tiempo firme. Como frutilla del postre, el héroe de Green, Rober Wyatt, añadió unos destellos etéreos con un teclado de estilo reggae. Para los fanáticos de la era *do it yourself* de Scritti, el nuevo sonido de la banda fue chocante, aunque también extrañamente lógico. Ahora que el grupo no estaba obsesionado con evitar estructuras convencionales, la genialidad melódica de Green se manifestó en todo su encanto, pero sin abandonar por completo la vieja costumbre de Scritti de añadir una pizca de amargura hasta en las canciones más dulces.

"The 'Sweetest Girl'" sonaba como un hit, y eso era lo que buscaba Green: tener muchísimos hits. Si "el margen" ya no era un concepto válido, entonces el mainstream era el lugar donde el sentido del pop se construía y deconstruía (a lo Derrida). En 1978, Green criticaba la estructura competitiva de los rankings y la industria de la música, pero ahora quería llegar a la cima del mundo pop.

A principios de 1981, "The 'Sweetest Girl'" se difundió entre el público por primera vez como el tema inaugural de *C81*, una recopilación en cassette que el sello Rough Trade y NME armaron para celebrar los cinco años de la discográfica y, en consecuencia, el primer lustro de la revolución de los sellos independientes. *C81* era una ganga (costaba una libra y cincuenta peniques) e incluía a celebridades postpunk como Pere Ubu, Cabaret Voltaire, Subway Sect y The Raincoats. Treinta mil lectores lo compraron. Y sin embargo, *C81* fue, en muchos sentidos, el fin del postpunk. La época que retrataba se estaba desmoronando. Muchos de los artistas incluidos en el cassette, como Orange Juice y Aztec Camera, ambos grupos del sello discográfico Postcard Records, se habían despegado de la estética independiente y ahora tenían un sonido cuidado, accesible y ambicioso. Pocas semanas antes de que se anunciara la salida de *C81*, el último número de NME de 1980 apuntaba hacia el futuro en un artículo de Paul Morley que, básicamente, era un manifiesto del "new pop", una corriente que él detectó entre los grupos emergentes, quienes creían que no solo era posible, sino también necesario ingresar al mainstream para combatir el fuego con el fuego. El artículo hablaba de tres bandas en particular, y una de ellas, ABC, oriunda de Sheffield, era por mucho la que parecía más segura de sí misma. ABC había empezado como un grupo electrónico inspirado en Cabaret Voltaire, pero hacía poco había cambiado el sonido frío de los sintetizadores y osciladores por guitarras funk y una batería de verdad, y

su nombre, Vice Versa, por ABC. Mark White, el guitarrista, hablaba de tener una "visión funk" y se refería a la música disco como "un medio excelente para lograr ese fin". Al ver cómo los rankings de música independiente se "llenaban de basura", ABC llegó a la conclusión de que ya era hora de conquistar el mainstream.

Es posible que Morley haya acuñado el término, pero el "new pop" como concepto tiene varios autores. Bob Last y The Human League, al igual que Alan Horne y Orange Juice, bien podrían afirmar ser responsables de haberlo originado, al menos en parte. El sello discográfico Zoo, de Liverpool, también hablaba de la importancia de subir en los rankings y presentaba a sus bandas, todas inteligentes y melodiosas (por ejemplo, Teardrop Explodes), como el antídoto al postpunk monocromático. Una vez que el movimiento cobró fuerza, el new pop se autodefinió a través de una serie de valores superpuestos: salud, prolijidad, dinamismo, ambición. Cuando criticaba el estado "insalubre" del rock independiente en innumerables entrevistas, Green parecía estar proyectando su propia precariedad física durante la etapa más marginal de Scritti sobre toda la escena postpunk. Por su parte, Martin Fry, cantante de ABC, hablaba de "darle un lavado de cara a la idea misma de la música pop". Y en cuanto al dinamismo, cada vez más críticos y músicos le reprochaban a la cultura postpunk haberse estancado. En un artículo de 1981 sobre el tercer festival Futurama, Morley se refirió con horror a "bandas cubiertas de moho", y Green lamentaba que el sector independiente se hubiera degradado y convertido "en un terreno baldío".

Para Green, la producción de álbumes caseros grabados en cassettes era especialmente patética. "Muchos trataban de vender música ridícula, llena de ruidos irritantes e intentos fallidos de componer canciones", le dijo a los periodistas de *Vinyl*. Era hora de volver al control de calidad, a la jerarquía de los dotados por sobre las personas sin talento. En agosto de 1980, *NME* había estrenado una nueva columna de noticias sobre la industria musical llamada "Garageland", que se ocupaba del submundo de cassettes y vinilos nuevos producidos a una escala tan reducida que ni siquiera tenían distribución independiente, sino que se vendían a pedido por correo. Apenas diez meses después, la columna desapareció. Abruptamente, todos los críticos se habían hartado del sonido afectado que hasta hacía poco consideraban parte del encanto excéntrico inherente a la música amateur. Ahora, a todos les parecía mera falta de ambición.

Scritti Politti empezó promoviendo el movimiento *do it yourself*, pero lo abandonaron cuando Green decidió que era una causa perdida. Sin embargo, la banda todavía se resistía a entrar en un sello discográfico importante para infiltrarse más fácilmente en el mainstream como muchas otras y siguió grabando para Rough Trade. Lo que sí hicieron fue tomar distancia de la manera en que la "industria okupa" (como la llamó Green) del *do it yourself* presentaba su música. Los primeros singles de Scritti venían envueltos en una funda hecha a mano con fotocopias sucias que mostraban imágenes de basura y tapas de botellas viejas. Los nuevos singles de la banda, en cambio, imitaban el packaging de ciertos ítems de lujo: "The 'Sweetest Girl'" venía envuelto como si fuera un paquete de cigarrillos Dunhill; "Faithless", como el perfume Eau Sauvage, de Dior; etcétera. Green decía admirar la "refinación barata" de los artículos de consumo descartables producidos a escala industrial. "¡Nuestras tapas las hacen robots en Turín!", alardeaba, algo que dejaba un gusto amargo si uno recordaba que a Green alguna vez le había interesado la política postcomunista italiana. Estos robots ¿no serían acaso los mismos que estaban reemplazando a los obreros en las fábricas de Fiat en Turín y otras ciudades del norte de Italia?

Esa es la clase de ironía que antes hubiera torturado la conciencia del cantante y probablemente lo habría impulsado a escribir un tema; pero después de dejar atrás el marxismo, Green se había despojado también de los sentimientos de angustia y culpa que habían inspirado la primera etapa de la banda. "Cuando uno crece siendo un chico bueno, casi católico izquierdista, después aprende a tenerle miedo a su propia sexualidad, a temerle a su propio poder", explicó. Ahora hablaba de desarrollar una forma mejorada de "política postpolítica" que no estuviera basada en una ideología globalizante, sino en la pragmática revelación de que "uno tiene necesidades, demandas y deseos, y debe salir a luchar por ellos".

"Deseo" era una palabra muy de moda en 1981. Traída del mundo de la teoría crítica al de la cultura popular, aún conservaba cierto aire subversivo. Hacia fines de la década del setenta, los pensadores franceses que Green había estado devorando jugaban con la idea (antes impensable para la izquierda) de que el capitalismo estadounidense, a pesar de sus defectos, ofrecía mucha libertad a la hora de actuar por cuenta propia y transgredir las normas. ¿Sería posible que el "deseo" tuviera más probabilidades de realizarse en las sociedades pluralistas de libre mercado que en los burocráticos estados socialistas de

Europa? Pensar que los Estados Unidos eran más libres que Europa, obviamente, era un sacrilegio dentro de la tradición socialista británica (a la cual pertenecían, por así decirlo, Rough Trade y el resto de las discográficas de la escena independiente). Pero, por otro lado, el socialismo británico siempre había sido demasiado puritano, y miraba con suspicacia y desprecio aquello que consideraba materialismo vulgar o exceso estilístico. Oponiéndose tanto a la cultura independiente como a la izquierda británica, entonces, la decisión de Scritti de celebrar el deseo consumista y los diseños comerciales era toda una herejía.

En "Jacques Derrida", el lado B del tercer single de esta nueva versión de la banda, "Asylums in Jerusalem", Green personifica el deseo y lo describe como una suerte de mujer monstruosa. "Rap-acious, rap-acious" [rapaz, rapaz]" , rapea extrañamente, "Desire is so voracious/ I want to eat your nation state" [El deseo es tan voraz/ Quiero comerme tu Estado Nación]. La exaltación del deseo como fuerza imparable que se niega a reconocer límites se adapta bien a las posturas críticas de moda en esa época, difundidas en publicaciones como *Semiotexte* y *Tel Quel*. Pero también recuerda mucho a la mecánica de la globalización: flujos de capitales, bienes y cultura que ignoran las fronteras nacionales.

Green se dio cuenta de que todas las ambiciones utópicas –de perfección, de pureza, de valores absolutos– estaban codificadas en el consumismo. Esos mismos deseos también se manifestaban en la figura que los místicos laicos denominan "amor". Al poner entre comillas las palabras "sweetest girl" [la chica más dulce] en el título del tema "The 'Sweetest Girl'", Green quería demostrar que sabía que su fantasía era una construcción mítica, una esperanza poco realista, y que, a pesar de ello, él era incapaz de dejar de desearla o de sentirse atraído por las canciones que idealizaban ese paraíso terrenal, el enamoramiento. En otras palabras, Green quería ser el deconstructor del pop, el Derrida del Top 40, revelando los engranajes de las canciones de amor a la vez que disfrutaba de la belleza de sus quimeras. "The weakest link in every chain/ I always want to find it" [El eslabón más débil de cada cadena/ Es lo que siempre quiero encontrar], cantaba en "The 'Sweetest Girl'", "The strongest words in each belief/ To find out what's behind it" [Las palabras más fuertes de cada creencia/ para ver lo que hay detrás]. El único misticismo que se permitía era el de la música misma, el misterio infinito de la belleza melódica. "Faithless now, I just got soul" [Ya no tengo fe, solo soul], se lamentaba y se alegraba simultánea-

mente en "Faithless", un tema hermoso sobre la imposibilidad de creer, basado en el sonido ferviente del gospel.

"Asylums in Jerusalem", un reggae rápido con una melodía dulzona, recibió más publicidad que nunca de parte de la discográfica, pero a pesar de esto y de su amplia difusión en la radio, no llegó a ser un hit, como ya había pasado con los dos singles anteriores de la banda. Y aunque su primer álbum, *Songs to Remember*, había alcanzado el puesto número 12 en los rankings del Reino Unido, Scritti seguía siendo apenas una banda de culto. Al igual que Orange Juice un año antes, Green tuvo que sufrir la humillación de haber alardeado sobre el pop sin lograr ser popular. El problema era en parte la música, que tenía evidentes falencias de producción, pero sobre todo las letras. Las temáticas que elegía Green no terminaban de cuadrar con el género pop. Si bien las frecuentes alusiones a sus filósofos preferidos, como Wittgenstein y Nietzsche, eran simpáticas, disminuían dramáticamente la probabilidad de que las letras de los temas aparecieran en *Smash Hits*, la nueva y vistosa revista de música adolescente, cuya circulación eclipsaba la de otras revistas pasadas de moda como *NME*.

"Lo que tiene sentido es lo que vende, y lo que vende es lo que tiene sentido", había declarado Green después de volver de su reposo en el campo galés. Pero las ventas de la nueva etapa de Scritti no eran muy buenas, y para alguien con el ego de Green eso era devastador. En las entrevistas despotricaba contra Rough Trade, a quien acusaba de tirar plata en "bandas ridículas que hacen música ridícula", aludiendo a Pere Ubu y Red Crayola, en vez invertir recursos para que Scritti subiera en los rankings. Finalmente, Green abandonó el ideal de la industria independiente y empezó a negociar con sellos discográficos importantes. También convirtió la banda en un proyecto solista, pese a mantener el nombre. Cuando lo entrevistaban, rechazaba con indiferencia la etapa de pseudocolectivismo de Scritti, cuando el grupo tenía veinte integrantes que colaboraban tanto en la composición y ejecución de la música como en la elaboración de la teoría que la sustentaba. "Recuerdo que nos quedamos pasmados cuando anunciaron que Green sería el líder de Scritti Politti", explicó Gina Birch, de The Raincoats, "que el grupo ya no era una democracia". El bajista Nial Jinks fue el primero en rebelarse contra el nuevo régimen y renunciar a la banda. Matthew Kay, el organizador, hizo lo mismo poco después. Por otro lado, aunque cada vez lo opacaba más el uso de cajas rítmicas, Tom Morley,

el baterista, aguantó hasta noviembre de 1982, pocos meses después del lanzamiento de *Songs to Remember*.

Luego de pagarle a sus viejos compañeros de armas por los derechos de la marca Scritti Politti, Green y su nuevo representante, Bob Last, firmaron un lucrativo contrato con Virgin Records y fundaron una sociedad anónima llamada Jouissance, exclusivamente para ocuparse de las canciones de Green. Scritti ya no era una banda, sino "una suerte de empresa de producción", dijo el cantante, en la que él era el centro alrededor del cual había siempre un grupo de colaboradores y productores trabajando. Después de demasiados pasos en falso, Green estaba decidido a hacer realidad lo que él consideraba su destino: el estrellato.

Esta práctica de fundar "empresas de producción" estaba muy en boga en 1982. Después de Josef K, Paul Haig también creó una llamada Rhythm of Life. No quería participar en una banda tradicional ni seguir tocando en vivo, sino solamente producir temas bailables. Cuando daba entrevistas, decía que Rhythm of Life podría ampliarse para abarcar "arte, literatura y videos". Pero los primeros representantes del new pop que propusieron reemplazar "la banda", ese modelo heredado del rock, por una "empresa de producción" más flexible y dinámica fueron British Electric Foundation. Formada por Martyn Ware y Ian Craig Marsh, ex integrantes de The Human League, B.E.F. fue más allá que la mayoría de las bandas y, en lugar de firmar con una discográfica importante, se presentó a sí misma como una miniempresa que negociaba con los sellos discográficos de igual a igual. B.E.F. tenía un solo socio que no era músico: su representante, Bob Last.

Last fue quien había planeado la ruptura de The Human League desde el principio, al darse cuenta de que el grupo se había estancado y funcionaría mejor como dos bandas separadas. Poco después, Last invitó a un muy deprimido Ware a que lo visitara un fin de semana en Escocia y le propuso la idea de fundar una empresa de producción. PiL era el grupo precursor más obvio en este aspecto, junto a Robert Fripp, quien a menudo había hablado de "unidades inteligentes, pequeñas, móviles e independientes" que reemplazarían a las incómodas megabandas de la era del rock progresivo. Dado que los integrantes permanentes cobraban un sueldo fijo, las bandas podían ser carísimas. Incluso si tenían el suficiente éxito como para pagar las deudas que contraían

con su discográfica, había que repartir las ganancias entre demasiadas personas. Pero una empresa de producción, en cambio, podía contratar (y despedir) músicos sesionistas y cantantes por una tarifa pactada y sin participación en las ganancias. Además, gracias a los últimos avances tecnológicos se podían usar máquinas en lugar de músicos de carne y hueso, que no pedían dinero ni se quejaban de los horarios de trabajo.

"Nos gustó la idea de armar una complicada estructura corporativa antes de tocar una sola nota", comentó Last. "Nos parecía un gesto divertido. Así que había, literalmente, una sociedad con participación accionaria, y yo no tocaba nada de nada, pero me correspondía una parte. Era lo que las empresas de hoy en día llamarían el encargado de la dirección estratégica." Otras de las fuentes de inspiración contemporáneas de B.E.F. eran Chic Organization, una empresa de producción de música disco negra, y Parliament-Funkadelic, de George Clinton, cuya estrategia era hacer que infinitas combinaciones de los mismos músicos firmaran diferentes contratos con sellos discográficos distintos.

Aunque Ware y Marsh todavía debían dinero a Virgin por los últimos dos álbumes fallidos de The Human League, Last negoció un nuevo contrato con la discográfica para B.E.F. "Era un contrato muy particular", señaló Marsh. "Teníamos que ofrecerle al menos una banda importante a Virgin todos los años, y asegurarnos de que cada grupo traído en los años anteriores produjera un álbum anual." La primera "banda" importante de B.E.F. fue Heaven 17, integrada por Ware, Marsh y su viejo amigo de Meatwhistle, el cantante Glenn Gregory. Además de los proyectos principales, B.E.F. se reservaba el derecho de producir hasta doce álbumes adicionales por año, que Virgin se encargaría de publicar. "Eran, esencialmente, proyectos artísticos, trabajos instrumentales, como la serie de música ambient de Eno", explicó Marsh.

La primera "obra de arte" de B.E.F. fue un miniálbum instrumental en cassette llamado *Music for Stowaways*, música alegre tocada en sintetizadores y pensada para que se la escuchara en el walkman de Sony (que, en ese entonces, todavía se llamaba Stowaway), un producto nuevo en el mercado. El álbum llevaba la evidente impronta de Last, ya que se trataba básicamente de una remake electrónica de *Lubricate Your Living Room*, de Fire Engines. Según Marsh, la idea también se originó "viajando por Londres en el subterráneo, yendo a reuniones y trabajando de acá para allá escuchando música en el Stowaway. Uno se sentía como en una película todo el tiempo. Ahora a todos les parece obvio,

pero fue impresionante el impacto que tuvo en su momento, era casi como la realidad virtual. Así que nuestro concepto para *Music for Stowaways* era armar 'la banda de sonido de tu vida'. Hicimos la mezcla del álbum con auriculares y no con parlantes, para que sonara bien en los walkmans. Y era una edición limitada, solo se produjeron diez mil unidades, únicamente en cassette."

Presentarse como una empresa era parte de la polémica postura anti-rock de B.E.F. También decían haber abandonado el concepto de la música como fuerza capaz de cambiar el mundo y aceptado que era "apenas un medio para entretenerse", según expresó Ware, algo que mejoraba la vida cotidiana, como *Music for Stowaways.* "Ese es uno de los mitos más grandes que existen, que la música pop cambia el mundo", declaró Ware. "Es un invento." Resulta irónico, entonces, que el primer tema de Heaven 17 en difundirse públicamente haya sido la canción de protesta "(We Don't Need This) Fascist Groove Thang", compuesta entre el momento en que Ronald Reagan fue elegido presidente, en noviembre de 1980, y cuando asumió, a principios de 1981. El tema recibió una inmensa atención por parte de la prensa en el Reino Unido y su pegajoso estilo disco funk electrónico parecía destinado a trepar hasta la cima de los rankings, pero la BBC consideró que los versos "Reagan's president elect/ Fascist guard in motion" [Reagan fue elegido presidente/ La guardia fascista avanza] podían considerarse difamatorios, y Radio One prohibió extraoficialmente la difusión del single, por lo que ni siquiera llegó al Top 40. El siguiente single de la banda, la brillante canción "I'm Your Money", también apuntaba a concientizar al público, y trasladaba el lenguaje de los negocios al amor y el casamiento ("I'm offering you the post of wife" [Te estoy ofreciendo el puesto de esposa]) al igual que "Contract", el tema de Gang of Four. Puede que B.E.F. considerase que la música no era "más que entretenimiento", pero la banda parecía ser incapaz de resistir la tentación de introducir elementos subversivos en sus impecables canciones pop.

De hecho, la música de Heaven 17 era increíblemente prolija, de una precisión casi intimidante. Para diferenciarse de The Human League, Ware y Marsh desarrollaron un estilo pop funk que mezclaba las últimas innovaciones electrónicas con bajos y guitarras tradicionales. En "(We Don't Need This) Fascist Groove Thang", por ejemplo, usaron una melodía de bajo sincopada similar a la que se escucha en una parte de "I Want Your Love", el tema de Chic. "Encontramos a un músico de Sheffield, John Wilson, un chico negro de ape-

nas diecisiete años", dijo Marsh. "Le dijimos lo que queríamos y lo tocó en el momento, casi en una toma." El bajo y la guitarra rítmica de Wilson terminaron ocupando un lugar prominente en la primera mitad funk de *Penthouse and Pavement*, el álbum debut de Heaven 17.

La otra arma secreta de este disco fue la caja de ritmos Linn, la misma que Martin Rushent usó para que The Human League se volviera más competitivo en el mercado. "Literalmente dos semanas después de que el aparato empezara a comercializarse en el país, ya lo estábamos usando para todo el álbum", afirmó Ware, quien se encargó de programar los ritmos. "No sabía cómo tocar una batería convencional, así que incluí todo lo que sonara bien." El resultado fue la creación de ritmos funk sorprendentes, que no se parecían en nada a los que se tocaban en baterías acústicas tradicionales. Otra parte esencial del sonido limpio y potente del disco fue la producción "seca", sin reverb. Sin esa "humedad" que da el reverb, al escuchar el álbum uno no puede imaginarse que la banda esté tocando en un lugar con acústica de verdad. Pero, precisamente, ni Marsh ni Ware creían en el pseudonaturalismo del rock. Preferían la artificiosidad pop de los discos grabados en el estudio. Por eso hicieron la mezcla del audio de *Penthouse and Pavement* procurando que se escuchara bien en el único altavoz mono de cualquier radio barata de transistores. La primera mitad del álbum, más funk que la segunda, "sonaba genial en la radio", observó Ware. "Sobresalía por encima de todo lo demás que pasaban."

El ataque sonoro del álbum se basaba en un verdadero sentimiento de agresividad. Después de haber sido despedido de The Human League por su viejo amigo Phil Oakey, Martin Ware estaba fuera de sí. Y rebalsaba de energía creativa. *Music for Stowaways* y la mayor parte de *Penthouse and Pavement* fueron grabados prácticamente de corrido en las semanas posteriores a la ruptura de la banda. La segunda mitad del segundo álbum –mucho más electrónica y parecida al sonido original de The Human League– se grabó en apenas una semana. "Explotaba de furia", dijo Ware. "Y a veces las ideas a uno simplemente le brotan de a montones." Además de esta competencia con la nueva formación de la banda de Oakey para ver quién llegaba antes a los rankings, algunas canciones del segundo disco, como "Play to Win", también estaban inspiradas en la necesidad de despojarse del esnobismo invertido de la clase obrera de Sheffield, ese "desprecio", según Ware, hacia todos los que se mudan a Londres con ínfulas de futura grandeza.

"La ambición es el nexo conector de todo el álbum", explicó Ware. "En el fondo, psicológicamente, *Penthouse and Pavement* habla de cómo liberarse del hogar, de las restricciones de una sociedad para abrirse paso en el mundo. Si uno tiene en cuenta de dónde venimos Ian, Glenn y yo, es claro que no sabíamos si alguna vez tendríamos la oportunidad de lograr algo. Podríamos haber terminado trabajando en un fábrica metalúrgica o en alguna oficina deprimente." El tema homónimo del álbum, "Penthouse and Pavement", trata sobre las paradojas de la gente de clase media que quisiera hacerse "una reputación en las calles" y la gente de clase trabajadora que trata de llegar a la cima. "La canción habla de la desigualdad social, pero también de lo estimulante que es tratar de ser exitoso. Eso no significa necesariamente volverse rico, que es como muchos lo malinterpretaron. Me sigo topando con especuladores financieros de Londres que me dicen 'Ah, sí, ese tema me inspiró muchísimo cuando trabajaba en la ciudad'." Para los integrantes de la banda, que se habían criado con el socialismo de Sheffield (Ware incluso creía que se debían nacionalizar los bancos), la ambivalencia de los anhelos que plasmaban en sus temas era evidente. Para otros, sin embargo, la diferencia entre los valores thatcheristas y los que Heaven 17 promovía en sus temas no era para nada clara.

La ambigüedad del álbum estaba ilustrada en su ingeniosa tapa: una pintura, basada en la publicidad de una empresa que Marsh encontró en la revista *Newsweek*, que representaba a toda la banda como ejecutivos de saco y corbata hablando de negocios y cerrando tratos. En primer plano se veía el logo de B.E.F. con el eslogan "The New Partnership that's opening doors all over the world" [La nueva sociedad que está abriendo puertas en todo el mundo], mientras que las palabras "Sheffield. Edimburgo. Londres" estaban escritas justo debajo del nombre del grupo, Heaven 17.

Hacerse pasar por una multinacional era al mismo tiempo una parodia, un sueño realizado y una crítica al rock. "Estábamos refutando el mito según el cual el músico es una suerte de trovador ambulante a quien los sellos discográficos explotan y al que le pagan para drogarse todo el tiempo", explicó Ware. "Queríamos que la gente viera la realidad. Tal vez Bob Dylan *piense* que es un rebelde, pero en realidad es un bien de mercado para las multinacionales. Cualquiera que firma un contrato con una discográfica importante forma parte de una maquinaria comercial enorme. Nuestra idea era dejar de lado toda esa hipocresía de decir "somos artistas, no nos importa el dinero" y ver

lo que realmente había detrás: apretones de mano, contratos firmados, *negocios.*" B.E.F. también buscaba demoler otros mitos del rock. Por ejemplo, no les interesaba tocar en vivo, y la promoción del disco se limitó a algunas apariciones en discotecas, donde hicieron playback. Según Marsh, "Todo lo que tuviera que ver con la expresividad, el contacto con el público, la comunidad... Bueno, me opuse a eso desde el principio".

Penthouse and Pavement "vendió más de cien mil unidades, unas diez veces más que *Reproduction* o *Travelogue*", afirmó Marsh. Ninguno de los singles del álbum fue un hit, para desazón suya y de Ware, que veían el enorme éxito que en ese momento cosechaba The Human League. Igualmente, el uno por ciento de los cinco millones de unidades vendidas de *Dare* paliaba un poco las heridas. Además, en términos de crítica y recepción hipster, *Penthouse* fue un éxito increíble. "Ese álbum se volvió completamente omnipresente, muy por encima de lo que uno pensaría si observa el puesto que alcanzó en los rankings", señaló Last.

Todavía llenos de energía, Ware y Marsh comenzaron a trabajar en el próximo proyecto musical de B.E.F., *Music of Quality and Distinction Volume One*. Como en el disco anterior, el objetivo de Ware era demostrar que era posible crear "música sintética con alma". Esta vez, los integrantes de B.E.F. oficiaron personalmente de productores y arreglistas. El concepto del álbum era doble: primero, todos los temas consistían en clásicos pop reversionados por B.E.F.; y segundo, la mayoría de las canciones eran colaboraciones con distintos cantantes famosos. Uno podía considerar todo el proyecto como un ensayo sobre el pop, que rendía tributo a la tradición de Tin Pan Alley, Brill Building y Nashville, en la cual los roles de compositor, cantante y productor estaban estrictamente separados. Ware y Marsh rechazaban la expresividad cruda del rock y se alineaban con el clasicismo pop. "Éramos fanáticos de la figura del productor genial, como Phil Spector", dijo Ware. "Nos encantaba la idea de armar algo de gran belleza, casi como si fuera una arquitectura sonora." Pero esto tenía implicaciones psicológicas más profundas. Al elevar el rol del productor al nivel del autor, Marsh y Ware, irónicamente, daban a entender que Martin Rushent era el verdadero responsable del éxito de la nueva formación de The Human League.

Music of Quality and Distinction Volume One está lleno de alusiones y juegos que giran en torno a la cultura pop. Sandie Shaw, por ejemplo, canta

"Anyone Who Had a Heart", un tema originalmente asociado con su rival, Cilla Black. Billy Mackenzie trata de superar a su ídolo y prototipo, David Bowie, cantando en la remake de "The Secret Life of Arabia", de *Heroes.* Pero más allá del impresionante cover que Tina Turner hace de "Ball and Confusion", de The Temptations, las nuevas versiones no lograron superar a los originales. El álbum sonaba chato y aburrido, y el plan original de lanzar todos los temas del disco como una serie de singles dobles fue cancelado después de que los primeros que editaron no llegaran ni remotamente a entrar en los rankings.

B.E.F. hacía una apología de la producción seca y lista para la radio, pero lamentablemente sus grabaciones también evidenciaban otro tipo de aridez que disminuía en gran parte sus chances de llegar a un público más masivo. Su espíritu postpunk, que se oponía férreamente a la mística del rock, le impedía al fan estándar encariñarse con la banda. "No creemos que sea muy saludable para el público tratar a personas bastante comunes como si fueran dioses", le dijo Marsh a *NME*, rechazando las mismas fuerzas de identificación y proyección que mantienen viva la cultura pop. A fines de 1982, la banda se encontraba en una situación irónica: se habían presentado a sí mismos como una empresa, una fábrica de hits que diseñaba productos perfectamente adaptados al consumidor, pero ¿qué se suponía que debían hacer ahora que casi nadie consumía sus productos?

A pesar de sus defectos en tanto experiencia sonora, *Music of Quality and Distinction* fue un verdadero ejercicio seminal de pop posmodernista. A finales de la década del setenta, los conceptos posmodernistas habían empezado a filtrarse de la academia al periodismo especializado en música. En el rock, la dicotomía entre modernismo y posmodernismo correspondía claramente a la brecha entre la vanguardia postpunk, representada por PiL, The Pop Group y demás, quienes se esforzaban por lograr un nivel de innovación absoluto, y el enfoque retro-ecléctico, representado por sellos como 2-Tone o Postcard y artistas como Adam Ant. La sensibilidad posmodernista también erosionó las certezas y los reflejos condicionados inherentes al pensamiento tradicional del rock, basado en oposiciones binarias como "lo profundo" contra "lo superficial" o "lo auténtico" contra "lo inauténtico".

La lucha del postpunk para evitar el escapismo y la superficialidad había desembocado en la propaganda política (The Pop Group) o en el abismo existencial (Joy Division). Excitados con la idea de sacarse de encima estas dos pe-

sadas cargas de culpa y desesperación, periodistas como Morley elogiaban "la euforia pasajera" del pop descartable. Criticaban las buenas intenciones y la búsqueda de sentido, prefiriendo los panegíricos a favor del consumo y el sonido inmaculado. Y desafiaban a las jerarquías críticas implícitamente masculinas, que dejaban de lado todo lo que fuera sintético y producido en masa.

Esta transición de la sensibilidad "rock" a una sensibilidad "pop", que a su vez representaba una transición subyacente de valores masculinos a valores femeninos, se asemejaba en muchos aspectos al movimiento glam. A principios de los setenta, David Bowie y Roxy Music habían logrado zanjar la brecha creciente entre el dance pop, basado principalmente en la producción y difusión de singles, y el art rock, abocado a la creación de álbumes. Hacían música "seria", que al mismo tiempo jugaba con la levedad y el culto a la imagen. Roxy Music, sobre todo, logró aunar elementos futuristas con la evocación de tiempos pasados, mientras que Bowie, en su álbum *Pin-Ups*, y Bryan Ferry, en sus proyectos solistas, exploraron al máximo las posibilidades creativas del cover. El glam, de hecho, había sido posmodernista mucho antes de que el término se volviera moneda corriente fuera del ámbito de la teoría del arte.

El new pop implicaba un renacimiento del interés del glam por el artificio, la androginia y todos los juegos con la idolatría pop imaginables. Tal vez el clímax de todas esas tendencias fue la extraña apoteosis crítica de Dollar, el dúo kitsch compuesto por un hombre y una mujer que ya habían conquistado el corazón de todos los hipsters con su estética camp y su exuberante artificiosidad, incluso antes de empezar a colaborar con el productor Trevor Horn.

A principios de 1981, Horn era una estrella en decadencia, a pesar de haber logrado dos años antes un hit que llegó al puesto número uno en dieciséis países, "Video Killed the Radio Star", el single de su banda, The Buggles. Después del fracaso de los dos álbumes que lanzó con este grupo, él y su colaborador, Geoff Downes, se unieron a Yes, grabaron un disco e hicieron una gira. Para Horn, Dollar representaba la oportunidad de volver a la fama y salvarse del olvido. Trevor Horn era un músico formado, que había estado en una orquesta de muy joven, podía leer partituras a la perfección y detestaba el punk rock. Para él, quienes verdaderamente revolucionaron la música en la década del setenta fueron Kraftwerk, Donna Summer y ABBA. No es extraño entonces que la idea de Horn fuera implementar el estilo de producción de Moroder en los discos de Dollar. Los primeros dos singles que compuso junto a la banda y que

él produjo, "Hand Held in Black and White" y "Mirror Mirror", llevaron el efectismo calculado del grupo a extremos casi conceptuales, como si se tratara de una obra de pop art, maravillando al público con su sonido brillante y ultrafuturista. Rápidamente, Dollar se puso de moda. Y Horn, también.

A los integrantes de ABC les encantaban los singles de Dollar, y en ese momento estaban buscando a un productor que los ayudara a volver realidad su sueño de fusionar la música disco sinfónica con un estilo neo-Roxy Music y con letras muy inteligentes. A fines de 1981, un año después de que el artículo de Morley sobre el new pop la presentara al mundo, esta banda de Sheffield ya había logrado firmar un contrato con un sello discográfico importante, pero su música no estaba a la altura de las expectativas. Su primer single, "Tears Are Not Enough", lanzado en octubre de 1981, tenía un sonido débil, como si apenas fuera un demo de lo que querían hacer. Cuando aparecieron en *Top of the Pops*, Martin Fry, el cantante, tenía puesto un traje dorado, pero era demasiado corpulento y le quedaba mal. La manera en que bailaba también era extraña, no tenía presencia en el escenario. Tanto el sonido como la imagen de ABC estaban muy lejos de sus ambiciones. Fue entonces cuando recurrieron a Horn.

"Steve Singleton, de ABC, me dijo: 'Si produjeras nuestra música, te convertirías en el productor más buscado del mundo'", contó Horn entre risas. "Me gustó mucho eso, su arrogancia." La banda le explicó que querían hacer discos "sobrehumanos". Horn aceptó producir su segundo single, "Poison Arrow". Tardó un tiempo en entender lo que querían, una mezcla entre el esplendor de la música disco estilo Gloria Gaynor con letras profundas y agudas, dignas de un Elvis Costello. "Mientras estaba trabajando en el single, me di cuenta de algo, y se lo dije a todo el mundo: 'Es como Dylan, pero con música disco en vez de una guitarra acústica'. Es alguien que escribe sobre lo que realmente siente, pero el tema se va a escuchar en clubes bailables, así que tiene que tener un ritmo afín, estilo disco."

Con acordes melodramáticos tocados en un piano de cola, una batería ensordecedora y sintetizadores que imitaban vientos y cuerdas, el tema "Poison Arrow" sonaba como si grabarlo hubiese costado un millón de dólares. Y sí, también sonaba sobrehumano. En el fondo, sin embargo, estaba el espíritu *do it yourself*, es decir, no tanto "todo el mundo puede hacerlo", sino "todo el mundo puede ser una estrella". Y ABC lo logró. "Poison Arrow" llegó al Top 10 en Inglaterra. El siguiente single, "The Look of Love", era todavía más im-

ponente, con instrumentos de cuerda de verdad, coros angelicales, timbales y trompetas, y obtuvo un éxito todavía mayor al llegar al Top 5 en el Reino Unido en junio de 1982 y al Top 20 de *Billboard* poco después. Tanto el segundo como el primer single (que, de hecho, salió después que "The Look of Love" en los Estados Unidos, donde llegó al Top 30) tuvieron mucha difusión en el nuevo canal MTV, gracias a los videos vistosos e ingeniosos de la banda.

Para ayudarlo a crear el sonido majestuoso que buscaba ABC –un punto medio entre James Brown y el Sinatra de Nelson Riddle–, Horn reunió a un grupo de profesionales como Anne Dudley, tecladista clásica y arreglista, y Gary Langan, ingeniero de sonido, con quienes ya había trabajado en los temas de Dollar. Los integrantes de ABC eran buenos músicos y sus composiciones se mantendrían esencialmente iguales, pero el grupo les dio libertad absoluta a Horn y Dudley para que las retocaran y ampliaran. "ABC no era una banda quisquillosa con sus canciones", indicó Dudley. "Estaban dispuestos a aceptar cualquier sugerencia, querían hacer que fueran lo más excitantes y épicas posible. Otra de las grandes razones por las cuales el álbum tiene un sonido tan

cuidado y brillante es que Gary Langan se encargó personalmente de la mezcla y de la parte de ingeniería."

Eligieron como título para el disco *The Lexicon of Love* [El léxico del amor], y es fácil entender por qué. A Fry le encantaban los juegos de palabras: era como un Cole Porter adicto a las aliteraciones, las metáforas complejas y los tropos exagerados. No obstante, más allá de la exuberante verborragia de Fry, ¿cuál era la *esencia* de la banda? "Tears Are Not Enough" sonaba casi como un manifiesto del new pop (no hay tiempo para deprimirse o quejarse, hay que arriesgarse y sentirse orgulloso) que se hacía pasar por una canción sobre una ruptura amorosa. Otros temas de ABC se acercaban más al metapop, abundando en alusiones irónicas a los clichés de las canciones de amor. "The Look of Love" hacía recordar a Burt Bacharach y su letrista Hal David, "Many Happy Returns" citaba "She's Not There" de Zombies y "Valentine's Day" se remontaba aún más atrás en el tiempo, a las películas hollywoodenses de los años treinta y sus líneas de diálogo efectistas: "If you gave me a pound for all the moments I've missed and I got dancing lessons for all the lips I should've kissed/ I'd be a millonaire/ I'd be Fred Astaire" [Si me dieras una libra por cada momento que me perdí y lecciones de baile por todos los labios que debería haber besado/ sería millonario/ Sería Fred Astaire].

El glamour de la época previa al rock también se vio reflejado en el aspecto de sus discos. Cada single incluía anotaciones escritas por Fry, en homenaje a los álbumes previos a 1967, que siempre traían anotaciones similares. Para que la atmósfera de elegancia retro fuese completa, ABC también añadió detalles muy sutiles, como un pequeño recuadro que le indicaba al comprador cómo aprovechar al máximo el vinilo ("No use una púa defectuosa o gastada [...] Mantenga el disco limpio pasándole un paño especial") y el eslogan "Purveyors of Fine Product" [proveedor de productos de calidad] junto al logo de Neutron Records, el sello discográfico de ABC para la distribuidora Phonogram.

Como B.E.F., ABC quería hacer música distinguida y de calidad. La banda puso todo su empeño para que *The Lexicon of Love* sonara como un disco cuya grabación probablemente había costado una fortuna. Por eso la mayor parte del público dio por sentado que habían usado una orquesta completa en todo el álbum, cuando en realidad apenas se usaron cuerdas en cuatro temas. Los integrantes de ABC también se vestían de manera acorde, con smokings, moños y trajes dorados. "Queríamos que la gente pensara que veníamos de Las Vegas, así que fuimos a Carnaby Street y contratamos a un sastre muy camp, que había sido el encargado del vestuario de Marc Bolan", contó Fry. "Era 1982, así que, seguramente, hacía casi una década que nadie le pedía que hiciera un traje dorado." Para las fotografías que usarían en las tapas del disco, los integrantes de ABC querían colores saturados, "como en las películas de Powell y Pressburger, donde el color rojo era siempre *muy* rojo. Steve y Mark habían decidido que yo tenía que ser como un personaje: 'El álbum es una película y el cantante es la estrella'".

La carátula de *The Lexicon of Love* mostraba a Mark Fry como el elegante héroe de un melodrama policial, con un revólver en una mano y una damisela desmayada en la otra. En la contratapa, sin embargo, se revelaba que se trataba de una puesta en escena. Uno podía ver a los empleados de la producción teatral, interpretados por los otros integrantes de ABC: el apuntador que leía el guión en voz alta; un tramoyista cansado, con un cigarrillo detrás de la oreja; y un asistente con un ramo de flores listo para la actriz principal. Era todo muy brechtiano.

De hecho, a pesar de las innumerables alusiones al glamour hollywoodense de antaño, en el fondo ABC conservaba una actitud cínica típica del postpunk

hacia el amor, las canciones románticas y los sueños irrealistas difundidos por el pop. En cierto modo, la banda se parecía a Gang of Four. Es significativo que el manager de ABC, Rob Warr, no solo fuera socio de Bob Last, sino que también hubiera sido el manager de Gang of Four durante la época de *Entertainment!*. Una de las canciones más ingeniosas y emotivas de *The Lexicon of Love*, "Date Stump", recordaba a "Damaged Goods", sobre todo cuando Fry, descorazonado, decía estar "buscando a una chica que suministre una demanda para su oferta". En un mundo donde "el amor no ofrece garantías", él es un bien descartable, cuya fecha de vencimiento ya pasó. "All of My Heart", el tercer single seguido de ABC en llegar al Top 10, tenía un sonido empalagoso, pero una letra tan agresivamente antisentimental como la de "Love Like Anthrax" de Gang of Four. "Me sorprende que la gente nos encasille como una banda romántica cuando el objetivo de muchas de las canciones es refutar el poder del amor", le comentó Fry a *The Face*. "Para mí, 'All of My Heart' era como decir: 'Basta de flores y corazoncitos, ya es hora de sacarse de encima tanto sentimentalismo', ¿no?"

458 Y sin embargo, a pesar de todo el cinismo y de sus letras ingeniosas, en el fondo el álbum estaba basado en el dolor evidentemente real de Martin Fry, el amante desilusionado. Esa amargura auténtica era la razón del éxito de *The Lexicon of Love*. "Queríamos que las canciones fueran románticas en el sentido tradicional, pero que también tuvieran un lado más siniestro", explicó Fry. "El tema 'Poison Arrow' trata de lo que uno siente al enamorarse, pero también de cómo el amor te puede bajar todos los dientes." Y a Fry, indudablemente, el amor le había bajado hasta el último diente. "Todo el álbum es acerca de Martin, sobre cómo lo abandonó una chica en particular", dijo Horn. "Todas las canciones hablaban de la furia y la frustración que sentía. Y en 'The Look of Love', en el momento en que Martin canta 'Cuando la chica te ha dejado tirado en la calle' y después una chica dice '¡Adiós!', bueno, esa es realmente *la* chica. Fue idea mía: '¿Por qué no llamamos a la *misma chica* a la que le compusiste todas estas canciones y le pedimos que haga unas vocales en el tema?' ¡Fue muy gracioso!"

La clave de *The Lexicon of Love* estaba en la pequeña distancia entre las ambiciones de Fry y sus capacidades. Como Kevin Rowland, de Dexy., Fry no era un cantante natural. Tenía un registro limitado y su falsete sonaba forzado. Tampoco tenía la desenvoltura necesaria para representar el papel heroico y

caballeresco que había adoptado. No se movía con mucha gracia y se le veían marcas de acné por debajo del maquillaje. Se convirtió en una estrella a pura fuerza de voluntad. "Soy punk, siempre lo fui y siempre lo seré", llegó a admitir alguna vez. "Lo que Fry tomó del punk es el entusiasmo", señaló Paul Morley, quien promovía a la banda en sus textos para *NME*. "ABC nunca hubiese existido sin el punk, porque ese movimiento le dio a todos la posibilidad de crear sus propias estrategias y manifiestos."

ABC también era un gran ejemplo de la música en tanto "crítica activa". De hecho, Fry había empezado escribiendo un fanzine. Cuando fue a entrevistar a Vice Versa para su revista *Modern Drugs*, la banda quedó tan impresionada que le ofrecieron unirse al grupo. Pocos años después, la retórica de ABC tendría una enorme influencia en el periodismo especializado en música y su nuevo interés por las ideas del new pop. En cierto modo, ABC ayudó a crear la misma corriente de la crítica que después adoraría al grupo. La banda devolvió el cumplido: sacaron el nombre de su álbum, *The Lexicon of Love*, del encabezado de una reseña que Ian Penman publicó en *NME* sobre uno de sus conciertos, e invitaron a Morley para que hiciera una aparición en el videoclip
edwardiano de "The Look of Love".

A finales de 1982, ABC podía enorgullecerse de haber conseguido enormes logros en solo un año. *The Lexicon of Love* se transformó en el álbum del momento: en el Reino Unido se mantuvo un mes en el puesto número uno y se convirtió en disco de platino. Hicieron una gira exuberante, llena de glamour. Estaban trabajando en su primera película, *Mantrap*, dirigida por Julien Temple, responsable de *La gran estafa del Rock 'n' Roll*. Incluso habían tenido un hit que ingresó al Top 20 en los Estados Unidos. Los integrantes de ABC habían alardeado bastante, pero, a diferencia de otras bandas new pop como B.E.F. o Scritti, superaron sus propias expectativas. Y al hacerlo, ABC llegó a un nivel que a sus pares les resultaría casi imposible de alcanzar.

CAPÍTULO 20

NUEVOS SUEÑOS DORADOS 81-82-83-84:

EL NUEVO AUGE DEL POP, LA SEGUNDA INVASIÓN BRITÁNICA EN LOS ESTADOS UNIDOS Y EL SURGIMIENTO DE MTV

El verdadero signo de que uno está viviendo una edad de otro es la sensación de que nunca se terminará. ¿Por qué habría de hacerlo? Es una ilusión, por supuesto, como ese primer momento de euforia que uno experimenta al enamorarse; pero así se sentía ser joven, inglés y fanático de la música pop en 1982.

El new pop ya no era el sueño de unos pocos periodistas entusiastas: se había vuelto realidad y estaba cambiando aspectos de la vida cotidiana de maneras impensables un año atrás. El punto de inflexión fue el hit número uno de The Human League a fines de 1981, "Don't You Want Me", que luego llegaría, además, a la cima de los rankings estadounidenses. Junto a "Tainted Love" de Soft Cell y "The Look of Love" de ABC, que también fueron enormes éxitos en las listas de *Billboard*, "Don't You Want Me" vaticinó una nueva invasión británica en los Estados Unidos. Allí, las bandas de new pop tardaron casi un año en dominar el mercado, pero en el Reino Unido –mucho más reducido y concentrado mediáticamente– hubo un cambio de paradigma instantáneo. En los primeros meses de 1982, fue como si alguien hubiese apretado un botón para irrigar los rankings con una dosis rejuvenecedora de color, exuberancia y optimismo, que eliminó los resabios de la música de los setenta e instaló en su lugar una nueva camada de jóvenes aspirantes a la fama:

Altered Images, Haircut 100, The Associates, Depeche Mode, ABC, Bow Wow Wow, Japan, Fun Boy Three, New Order y muchos más.

De todos ellos, The Associates fue el grupo que mejor simbolizó la ambición del new pop de crear música con un gran éxito comercial, combinando la opulencia del pop con la perplejidad del punk. No es sorprendente entonces que su breve reinado como estrellas de los rankings británicos (que duró solo nueve meses, de febrero a septiembre de 1982) haya coincidido con el cénit de esta escena cultural. A comienzos de 1982, nada hacía creer que la banda sería exitosa: su plan de editar seis singles seguidos durante 1981 –una maniobra arriesgada– les granjeó el respeto de la crítica, pero no les permitió entrar a los rankings del mainstream. Sin embargo, Billy Mackenzie y Alan Rankine todavía tenían varios ases bajo la manga, en especial una vieja canción llamada "Party Fears Two", que se convirtió en su primer single después de firmar un nuevo contrato con un sello discográfico importante, WEA.

Cuando The Associates aparecieron en *Top of the Pops* para promocionar el tema en febrero de 1982, prácticamente nadie los conocía. La canción era pegadiza, con una intro cautivante, una melancólica melodía de piano en el estribillo y la voz apasionada de Mackenzie cantando versos enigmáticos, aparentemente sobre una ruptura amorosa. Sin embargo, lo que realmente conquistó a los sorprendidos espectadores del programa fue el estilo del cantante y sus llamativos movimientos (en una parte, incluso, ¡bailaba *hacia atrás!*). "Party Fears Two" llegó al Top 10 la semana siguiente. Unos meses después, el dúo consiguió otro gran éxito con "Club Country", que combinaba un sonido de guitarra similar al de Chic con un bajo cercano a la música disco. La canción, por otra parte, era un ataque feroz contra la pose vana y elitista del new romanticism, evidente en versos como "If we stick around/ We're sure to be looked down upon" [Si nos quedamos/ es evidente que nos van a despreciar]. Durante su segunda aparición en *Top of the Pops*, Rankine tocó una guitarra de chocolate (hecha especialmente por Harrods a un costo de seiscientas libras), que le entregó al público para que comiera durante la segunda estrofa de la canción.

El segundo álbum "en serio" de la banda, *Sulk*, apareció en mayo de 1982 y continuó con este mismo espíritu de locura y extravagancia. El disco, saturado de texturas y con infinitas pistas superpuestas, era espléndido. "Cuando era chico, a menudo abría la caja donde mi mamá guardaba sus elementos de

costura y, debajo de los ovillos de hilo rojo, negro o blanco, tenía otros más vistosos y gruesos", explicó Rankine. "Eran colores raros: púrpura, turquesa, lapislázuli… Así quería yo que fuera el sonido de *Sulk*. Vibrante, lujoso." Durante la grabación del álbum, Mackenzie también le suplicó al productor Mike Hedges que hiciera que el disco sonara "muy costoso". Esta opulencia quedó reflejada en el tercer hit de la banda en 1982, "18 Carat Love Affair" [Amorío de 18 kilates], desde el nombre de la canción hasta la carátula del single, en la que Mackenzie aparece acostado y desnudo, boca abajo, sobre un piso de mármol, mientras una hermosa muchacha vestida con un sobretodo Burberry le arroja perlas y piedras preciosas en el cuerpo.

Con *Sulk*, The Associates lograron llevar al pop toda la desorientación voluptuosa de la psicodelia. Los dos temas más notables del álbum fueron "No" (una balada tortuosa, basada en una melodía rusa y con fantasmagóricos coros agudos) y "Skipping", una canción eufórica que incluye la actuación vocal más exagerada que Mackenzie haya grabado nunca, junto con algunas de las letras más surrealistas del dúo ("Ripping ropes from the Belgian wharf's/ Breathless beauxillous Griffin once removed seemed dwarfed" [Cortando amarras del puerto belga/ el espectacular, *hermosutil* Grifo, a lo lejos, ya no impresionaba]). Como los Beatles en "I Am the Walrus" o Brian Wilson durante la grabación de *Smile*, el grupo usó todo tipo de sonidos y un estilo de percusión idiosincrático. La forma seca y llamativa de tocar de John Murphy –cuya batería constaba exclusivamente de redoblantes– le daba cierta uniformidad a todas las canciones del álbum. Mackenzie llegó a describir la música de *Sulk* como un "ABBA lisérgico". Según Rankine, "Bill siempre trataba de ir un paso más allá, y se la pasaba diciéndole al productor, Mike Hedges, cosas como: 'Tiene que sonar igual al interior de un sarcófago' o 'Que suene como el césped'".

Sulk cosechó un éxito más que considerable, pero cuando "18 Carat Love Affair" dejó de trepar en los rankings sin llegar siquiera al Top 20, parecía que todo estaba volviendo a la normalidad. El mundo del pop no suele acoger cosas tan extrañas y excesivas como The Associates. Al mismo tiempo, Mackenzie fue víctima de un súbito instinto de autodestrucción, que lo impulsó a cancelar una enorme gira por todo el Reino Unido a último momento, debido a una mezcla de pánico escénico y temor a ser absorbido por la maquinaria de la industria del rock. Rankine, ansioso por ingresar al mercado estadounidense,

donde varios sellos como Sire les ofrecían sumas desorbitantes, se puso furioso y abandonó la banda en octubre. Gracias a su heroico talento para fracasar hasta en las mejores condiciones, The Associates, uno de los grupos más prometedores del pop británico, nunca llegó a explotar todo su potencial.

Otras dos bandas escocesas, Altered Images y Simple Minds, también jugaron un papel importante en este año milagroso para el new pop. El single "Happy Birthday" de Altered Images –producido por el arma secreta de The Human League, Martin Rushent– se vendió como pan caliente a mediados de 1981. La música de este grupo era pegadiza e irresistible, con guitarras agudas, simpáticas melodías de xilofón, ritmos de batería muy eficaces y la alegre exuberancia de Clare Grogan. Grogan ya se había dado a conocer interpretando a una colegiala escocesa en la película de culto *Gregory's Girl*, y no tardó en conquistar al público de la escena new pop con su encantadora mezcla de seducción e inocencia. Los cultores del rock, por su parte, consideraron que sus saltos y morisquetas encarnaban toda la frivolidad e inconsecuencia del nuevo género musical.

Como la mayoría de las bandas new pop, Altered Images tenía un pedigrí postpunk más que respetable. En un comienzo, sus integrantes disfrutaron del beneplácito de Siouxie and the Banshees, cuyo productor, Steve Severin, produjo la mayor parte de su primer álbum, incluyendo el single "Dead Pop Stars". Se trataba de un tema siniestro sobre la crueldad e histeria de los adolescentes, capaces de cambiar de ídolos de un día a otro con una indiferencia escalofriante. Si bien Rushent añadió luego una pátina de prolijidad y profesionalismo a sus canciones, en el fondo la música del grupo siguió fiel al modelo impuesto por Wire, Joy Division y bandas similares. Las guitarras ruidosas y las enérgicas melodías de bajo que pueden oírse en hits como "I Could Be Happy" y "See Those Eyes" se parecen mucho a la instrumentalización empleada por Bernard Summer y Peter Hook, lo que emparenta estas canciones a varios éxitos de New Order como "Ceremony" y "Temptation".

Simple Minds, por otro lado, no encajaba del todo en la corriente new pop. En sus principios, el grupo combinaba los aspectos más artísticos de la new wave con el género eurodisco (mezcla confusa que, sin embargo, resultó en el magistral álbum de 1980, *Empires and Dance*). En general, sus intentos de fusionar el rock y la música dance eran bastante pesados, con ritmos de batería ruidosos y voces estridentes. Parecía que Simple Minds era una banda desti-

nada a los estadios, no a las discotecas. Hasta que algo cambió. "Promised You a Miracle" fue la primera canción que el grupo compuso expresamente para editar como single, en vez de elegir alguno de los temas del álbum que acabaran de grabar. En consecuencia, su estilo mutó del rock progresivo al pop. Las guitarras cedieron su espacio a los sintetizadores y el sonido de la banda se relajó, empezó a respirar. "Promised You a Miracle" fue un éxito enorme a comienzos de 1982. Durante su larguísimo y lento fade-out –cuyos dos minutos evocan el hermoso ocaso de un día perfecto–, Jim Kerr repite con fervor una y otra vez que "todo es posible", reflejando perfectamente el momento de libertad y descubrimiento que estaba atravesando el new pop. Lo mismo puede decirse del título del álbum, *New Gold Dream (81-82-83-84)* [Nuevo sueño dorado (81-82-83-84)].

Al ver que sus compatriotas escoceses Altered Image y Simple Minds llegaban alegremente a los rankings del mainstream mientras ellos seguían relegados a los márgenes, los integrantes de Orange Juice comenzaron a irritarse. Después de firmar contrato con una discográfica importante con la esperanza de lograr un hit, la banda había grabado su primer álbum, *You Can't Hide Your Love Forever*, con un sonido muy pulido y cuidado, pero que aún distaba de poder competir en el mercado pop. Por otro lado, el grupo inglés Haircut 100 había cosechado un enorme éxito con un estilo y una imagen sospechosamente similares a los de Orange Juice. Haircut 100 tocaba la misma variante de pop-funk entrecortado y ostentaba un look igual de prolijo. Nick Heyward, el joven cantante de la banda, incluso entonaba un poco como Edwyn Collins. Con una sonrisa tímida, ojos traviesos y una pizca de rubor casi tatuada en las mejillas, Heyward ofrecía una calculada mezcla de inocencia y picardía. Títulos como "Lemon Firebrigade", "Love's Got Me in Triangles" y "Love Plus One" (un gran hit en los Estados Unidos) tenían algo de la falsa candidez de Orange Juice, pero el gran nivel de profesionalismo de Haircut 100 (cuyos arreglos incluían vientos de jazz y percusión ecléctica) ponía a la banda más cerca de Steely Dan que de The Velvet Underground.

Edwyn Collins decidió que ya había llegado la hora de actuar en serio. Lo primero que hizo fue llevar a cabo una purga de aquellos integrantes que no consideraba lo suficientemente profesionales –a saber, James Kirk y Steven Daly– y formar una nueva versión más "eficiente" de la banda, con el baterista zimbabuense Zeke Manyika y el guitarrista Malcolm Ross (antiguo miem-

bro de Josef K). Esta nueva política de rigor tuvo por resultado su primer gran éxito a principios de 1983, "Rip It Up". El sonido potente y funky de la canción representaba el nuevo ideal de Collins, "un amateurismo sofisticado", que "cuidara los detalles, pero sin buscar tampoco la prolijidad por sobre todo lo demás". El elemento más sofisticado de la ecuación lo aportaba su base rítmica bailable de avanzada, construida en torno a una melodía de bajo creada con un Roland 303, un nuevo aparato que luego se volvería uno de los elementos más característicos del acid house. El "amateurismo" del grupo sobrevivía gracias a la voz de Collins, cuya imperfección lo dotaba de cierto encanto, y a un ingenioso homenaje a Buzzcocks en medio del tema: después de los versos "You know the scene it's very humdrum/ And my favorite song's entitled 'Boredom'" [Sabes, esta escena es muy tediosa/ Y mi canción preferida se llama "Aburrimiento"], podía oírse un breve riff de guitarra que imitaba el solo que Pete Shelley tocaba, precisamente, en "Boredom", una de las canciones de *Spiral Scratch*, álbum catalizador de toda la cultura *do it yourself*.

Para algunos, la falta de gestos de protesta punk y de experimentación postpunk indicaba que el new pop era mero escapismo. Sin embargo, casi todas las bandas antes mencionadas, incluida Haircut 100, tenían algún vínculo con esos dos movimientos. Sus integrantes creían que estaban continuando o reinventando alguna de las pautas del punk original, aunque en un contexto muy diferente. El guiño de Orange Juice a Buzzcocks en "Rip It Up" es un buen ejemplo de ello. La canción estaba pensada como una declaración de principios metatextual: el estribillo, "Rip it up and start again" [Romper todo y empezar de nuevo], expresaba en parte la creciente desilusión de Collins con el new pop.

A principios de 1983, la gente empezó a sospechar que las cosas no andaban bien. Las bandas más originales y talentosas, como The Associates, quienes habían incursionado en la nueva sensibilidad pop, estaban siendo reemplazadas por oportunistas sin ideas ni ideales. Los imitadores habían adoptado algunas de las características superficiales del new pop –los videos divertidos e innovadores, la producción cuidada hasta el preciosismo, la androginia y la ropa llamativa– y poco a poco estaban acaparando el mercado. Esto se notaba especialmente a nivel internacional. En los Estados Unidos, 1983 fue el año en que el new pop conquistó el mainstream: ABC, The Human League, Soft Cell y Haircut 100 habían tenido algunos hits, pero la segunda camada de este

movimiento –Duran Duran, Eurythmics, Culture Club, Thompson Twins y Wham!– consiguió un éxito masivo, principalmente gracias a una nueva invención llamada MTV.

Los videos de música no eran nada nuevo. Los primeros ejemplos datan de mediados de los sesenta y, en general, pertenecen a bandas como los Beatles o los Stones, cuya fama era tal que la única manera de suplir la demanda mediática en todo el mundo era filmar pequeños cortos promocionales, porque era físicamente imposible tocar en tantos programas de televisión. Más allá de un puñado de experimentos "artísticos", estos primeros videoclips eran bastante rudimentarios y se limitaban a mostrar a la banda haciendo playback.

Los orígenes del videoclip contemporáneo en realidad deben buscarse en las secuencias musicales de películas como *A Hard Day's Night* y *Help!*, en las cuales los Beatles corren y bailan de manera ridícula en lugar de cantar. La serie de televisión de The Monkees adaptó esos interludios a la pantalla chica y los convirtió en la base de su éxito. Por eso, hay cierta justicia poética en el hecho de que Michael Nesmith, el integrante más serio de esa banda, haya sido quien ideó MTV. Nesmith quedó fascinado con las posibilidades creativas que ofre-
cían los videos promocionales en los setenta, mientras llevaba adelante su carrera como cantante y compositor solista, y realizó una serie de videoclips muy imaginativos para sus propios singles, como es el caso de "Rio". Aunque tuvieron una amplia difusión en todo el mundo, Nesmith pronto descubrió que no existía casi ningún espacio en la televisión estadounidense donde pudiera verse material de este tipo. Fue entonces cuando se le ocurrió el concepto para un programa llamado *Popclips*. Este programa hizo su debut en el canal Nickelodeon, propiedad de Warner Brothers, empresa a la cual Nesmith también le propuso crear un canal dedicado exclusivamente a emitir videos promocionales de música las veinticuatro horas. Warner aprobó el proyecto, que terminaría convirtiéndose en MTV. Sin embargo, el canal pronto se alejó de las nociones más artísticas de Nesmith, quien renunció poco después para grabar su propio "álbum en video", *Elephant Parts*.

Además de convencer a los proveedores de cable de que agregaran la emisora a su grilla, MTV tenía que ofrecerle algo a la industria de la música para que esta le suministrara sus videos gratis. El argumento principal de MTV era que el canal funcionaría como una suerte de radio nacional que abarcaría todo Estados Unidos (lo que hasta entonces no existía) y le permitiría a los sellos discográ-

ficos promover nueva música, ya que las emisoras radiales tradicionales, mucho más conservadoras desde finales de los setenta, en general se contentaban con pasar temas conocidos. A diferencia de Gran Bretaña, donde en cualquier lugar uno podía sintonizar Radio One, emisora estatal especializada en música pop, en los Estados Unidos la mayoría de las estaciones eran regionales y tenían un alcance limitado; asimismo, los formatos de sus programas se adaptaban al público local y su enfoque variaba considerablemente según la edad, el gusto y la etnia de la población. Estas emisoras eran muy competitivas; pero, irónicamente, sonaban casi todas iguales. Eso se debía en gran parte a la tendencia de usar empresas consultoras para diagramar la programación. La selección de temas y la elección del formato se habían convertido casi en nuevas ciencias conductistas, fenómeno que promovía la homogeneización.

En aquel entonces, al igual que ahora, la radio en los Estados Unidos era una suerte de máquina gigantesca, diseñada para garantizar que el público solo encontrara música a la que está acostumbrado. Lo que motiva el miedo de los programadores es la idea de que la audiencia cambie de emisora si llega a oír

algo que no le gusta. Esa fue la razón por la cual surgió, a fines de los setenta, el formato de programas y estaciones dedicados a los clásicos de rock, donde únicamente pasan los temas favoritos del público y algún que otro hit reciente. Esta política radial conservadora entorpeció sobremanera la industria musical estadounidense y motivó la dramática caída en las ventas de discos que comenzó en 1979. Después de todo, si en la radio uno solo escucha lo que conoce y probablemente ya tiene en casa, es difícil que quiera comprar música nueva.

Por otro lado, esa postura también fue la causa de que al punk y la new wave no les hubiera ido muy bien en los Estados Unidos. Desde el principio, MTV se concentró en lo que la industria denominaba "nueva música". Esta categoría, más o menos equivalente al new pop aunque algo más amplia, incluía artistas new wave como Elvis Costello, The Psychodelic Furs y The Pretenders. Igual de crucial fue el alcance nacional del canal. A diferencia de Gran Bretaña, donde los singles en general entraban en los rankings en puestos relativamente altos (o incluso como números uno), en los Estados Unidos debían escalar posiciones lentamente, porque las emisoras de radio a lo largo del país no difundían los temas al mismo tiempo. Cuando el video de una canción comenzaba a pasarse de manera regular en MTV, tenía un efecto dramático en lo que Simon Frith denomina "la *velocidad* de venta".

No obstante, en el primer año y medio después de su estreno en agosto de 1981, el alcance de MTV era limitado. Muchos proveedores regionales no incluían el canal en su grilla, y solo el veinticinco por ciento de los hogares de los Estados Unidos tenía acceso al cable. Sin embargo, en aquellos lugares donde sí podía verse, su impacto fue extraordinario. De un día al otro, en pueblitos recónditos del país se empezaron a vender discos de música nueva de a montones. Aun así, para este nuevo canal era una ignominia no transmitirse en las dos capitales de la industria discográfica, Nueva York y Los Ángeles. La solución fue apelar directamente a los jóvenes a través de la campaña "I Want My MTV" [Quiero mi MTV]. Los anuncios televisivos comenzaron a emitirse a mediados de 1982, con la participación de estrellas de rock como Pete Townshend, Mick Jagger, Adam Ant, Stevie Nicks y Pat Benatar, quienes ordenaban a los chicos que "llamaran a su operadora de cable de inmediato" y exigieran el nuevo canal. La campaña fue un éxito: MTV debutó en Manhattan en septiembre de 1982 y en Los Ángeles unos pocos meses después.

En sus comienzos, MTV era extraño, casi involuntariamente transgresor. Como los videos de bandas norteamericanas conocidas escaseaban, el canal dependía del Reino Unido y Europa, donde los videoclips ya eran moneda corriente. Artistas como Queen, David Bowie, ABBA y The Boomtown Rats se habían especializado en la producción de videos llamativos y memorables. En Londres se habían establecido los cimientos de una industria orientada al video a finales de los setenta, integrada por futuros maestros del formato como Russell Mulcahy, creador del videoclip del tema de The Buggles, "Video Killed the Radio Star", el primero en transmitirse por MTV. Estas circunstancias fueron las que determinaron la programación del canal durante su primera época. Apenas si contaba con unos pocos cientos de videos, el setenta y cinco por ciento de los cuales eran ingleses. Por lo general, los clips de las bandas inglesas de new pop eran mucho más imaginativos y entretenidos que los del puñado de músicos estadounidenses ya famosos como REO Speedwagon. Como sucedió en los sesenta, se hizo evidente que estos grupos británicos eran más cultivados en cuestión de estilo. Muchos habían estudiado arte en la universidad o, si carecían de ese tipo de educación formal, al menos tenían cierta erudición visual, proveniente del glam, que en los Estados Unidos distaba de ser frecuente. Incluso cuando las bandas no dirigían ni escribían los guiones de sus propios videoclips, de por sí eran más

videogénicas que sus contrapartes estadounidenses. Habían nacido para posar, y se notaba.

Hubo, sin embargo, unas pocas bandas norteamericanas más artísticas que también supieron sacar ventaja de esta etapa temprana de MTV. Cuando el canal hizo su debut, Devo ya tenía media docena de videos grabados. Gerald V. Casale relató cómo el director de programación del canal, Bob Pittman, y el director de promociones, John Sykes, invitaron a Devo a cenar para convencerlos de sumarse al proyecto. "Nos vendieron todo el concepto de MTV y nos explicaron por qué nos convenía darles nuestros videoclips gratis. Y claro, como éramos artistas e idealistas, pensamos 'Por fin, alguien entiende lo que intentamos hacer'. Estábamos encantados, creíamos que íbamos a poder filmar lo que quisiéramos, crear largometrajes." Al igual que The Residents con su película *Vileness Fats* (finalmente cancelada), Devo había soñado con la posibilidad de realizar "un film de ciencia ficción anticapitalista", y tenía la esperanza de ser la primera banda de rock en explotar el potencial del formato laserdisc, creando álbumes en video.

470 Ninguna de esas fantasías se hizo realidad, pero todos los singles de Devo fueron acompañados de clips imponentes bajo la dirección de Casale, a veces en colaboración con el director amigo del grupo, Chuck Statler. En "Girl U Want", el caótico ritmo de la canción se combinaba con imágenes que parodiaban los programas de televisión musicales de los Estados Unidos, con muchachas adolescentes gritando y sacudiéndose de una manera grotescamente calculada, en improbables paroxismos de deseo por los integrantes híper nerds de Devo. En "Freedom of Choice", por otro lado, el grupo interpretaba a unos alienígenas enmascarados que venían a proclamar una crítica devastadora a la sociedad de consumo norteamericana y su sistema político: "Freedom of choice is what you've got/ Freedom of choice is what you want" [Libertad de elección es lo que tienen/ Libertad de elección es lo que quieren]. El video de "Through Being Cool", el primer single de su cuarto álbum, *New Traditionalists*, también era un ataque al gobierno de Reagan, aunque menos directo: en él podía verse a la Smart Patrol [Patrulla inteligente], un grupo de outsiders adolescentes con conciencia social que recorrían su barrio en motoneta con armas láser, listos para fulminar a los descerebrados que salían a trotar por la calle y otros símbolos de la estupidez de los ochenta.

Todos los videoclips que Devo estrenó en esa época podían verse con frecuencia en MTV, junto con clips de las pocas bandas estadounidenses de new

wave que supieron adaptarse con rapidez a este nuevo medio, como Blondie, The Cars, The Stray Cats, The Go-Go's y Talking Heads. De hecho, estos últimos crearon lo que se convirtió en uno de los videos más famosos del canal, "Once in a Lifetime" (a pesar de que la canción nunca se editó como single en los Estados Unidos), debido a la coreografía brillante y extraña de Toni Basil, en la que David Byrne interpreta a una suerte de predicador evangelista posmoderno. A Byrne le quedó un buen recuerdo de esos años: "Uno podía filmar algo vagamente experimental, gastando la menor cantidad de dinero posible, y si lo acompañaba con una canción, MTV lo pasaba, porque en aquel entonces estaban desesperados, necesitaban material nuevo. Así que no era necesario salir de gira para ganarse un público. Me imagino que lo mismo habrá sucedido cuando se inventaron los primeros singles. Uno grababa algo muy rápido, y un mes después el disco ya estaba en las rockolas y en la radio".

La mayoría de las bandas norteamericanas tardaron más en darse cuenta de las posibilidades artísticas y comerciales que ofrecían los videoclips, y durante ese lapso los ingleses invadieron el mainstream. El primer hit que probablemente nunca hubiese existido de no ser por el respaldo de MTV fue "I Ran (So Far Away)" de A Flock of Seagulls, que llegó al Top 10 de *Billboard* en octubre de 1982. Este grupo de Liverpool fue visto como símbolo de la nueva invasión inglesa por sus más acérrimos enemigos, mayormente debido al ridículo peinado del cantante, Mike Score. Sin embargo, si uno lograba ignorar ese jopo deforme tan curioso, se daba cuenta de que su música era básicamente una versión light del postpunk. La guitarra, pasada por innumerables efectos, sonaba tan prominente como los sintetizadores y hasta recordaba un poco al estilo de Alan Rankine. John Peel incluso había promovido a la banda en sus inicios. No obstante, el peinado de Score (que se había ganado la vida trabajando de peluquero) los convirtió, en la opinión de los cultores norteamericanos del rock tradicional, en representantes de todos aquellos grupos que priorizaban la imagen por sobre el contenido.

La banda inglesa que demostró el verdadero poder de MTV fue Duran Duran. En su mejor momento, el grupo hizo que los veteranos de la revolución de 1977 se lamentaran: "Es como si el punk nunca hubiese existido". Es más, la indignación llegó a tal punto que Dave Rimmer, periodista de *Smash Hits*, usó esa frase como título para su libro sobre el new pop. Sin embargo, Duran Duran había surgido de la escena musical de Birmingham, al igual que

Swell Maps, y cuando empezaron a tocar su sonido era postpunk hasta la médula: un cruce entre Sex Pistols y Chic. El grupo no tardó en causar furor en la subcultura new romantic local, y como sus contemporáneos londinenses Visage y Spandau Ballet, de inmediato se abocó a la creación de videos memorables, primero con "Girls on Film" (con modelos semidesnudas en un cuadrilátero de lucha libre) y luego con una serie de clips exuberantes para promocionar su segundo álbum, *Rio*. Después de convencer a su sello discográfico de que necesitaban viajar a Sri Lanka (con todos los gastos pagos) para trabajar allí, Duran Duran grabó, junto con el director Russell Mulcahy, tres videos en agosto de 1982, con lugares paradisíacos de fondo y abundantes modelos con escasa ropa. Gracias a esta mezcla de elementos exóticos y eróticos, los clips tuvieron un éxito enorme en la televisión, y el de "Rio" cementó su imagen ampulosa y materialista: en él se mostraba a los integrantes de la banda en un yate, rodeados de supermodelos que parecían sacadas de las tapas de los primeros discos de Roxy Music. A esa altura, el grupo ya había abandonado su look new romantic y lo había reemplazado por otro más cercano a Bryan Ferry

y su pose de *jet set*. En 1983, Duran Duran era una banda famosa en el mundo entero. Sin embargo, eso no logró colmar las expectativas de sus integrantes, cuya desmedida ambición se podía entrever en las inentendibles letras de Simon LeBon, los videos cada vez más costosos, y la creciente afectación del tecladista Nick Rhodes, émulo de David Sylvian, de Japan, a quien imitaba con sus incursiones en el "Polaroid art". Musicalmente, no obstante, el grupo descartó todo resto de futurismo synthpop a favor de melodías pegadizas y simples, como en su single "Is There Something I Should Know", cuyo estilo casi rozaba el de los Beatles.

Incluso desde antes que Duran Duran, los miembros de Thompson Twins eran un ejemplo perfecto de una banda postpunk dispuesta a someterse a varios cambios drásticos para transformarse en estrellas new pop. En 1981 su estilo parecía rezagado: el grupo era una mezcla de Scritti Politti y Pigbag, con siete integrantes fascinados por la percusión y la política. Durante uno de sus recitales en 1981, el cantante, Tom Bailey, informó al público que la banda había tenido que cubrir varios murales sexistas en el local porque "nunca podrían tocar en un lugar donde se vieran cosas así". Parte de ese rigor sobrevivió incluso después de que el grupo se redujera a un trío y Bailey comenzara a afirmar que componía adrede canciones pop intrascendentes. La distribu-

ción sexual y racial de la banda era impecable: tenían un integrante blanco (Bailey), uno negro (Joe Leeway) y una mujer blanca (Alannah Currie, quien había empezado a tocar el saxo luego de asistir a un concierto de The Pop Group). En sus caricaturescos videos, el carisma extrañamente asexuado del trío recordaba a los actores de algunos programas didácticos para niños que pasaban por la televisión en la década del setenta. Sus hits, como "Hold Me Now" y "Love on Your Side", transmitidos una y otra vez por MTV, eran irresistibles e inolvidables. Cuando se editó *Into the Gap,* su álbum de 1984, las ventas mundiales del grupo lo convirtieron en el Burger King del pop. "Nosotros somos una empresa multinacional, mucho más grande que algunas que cotizan en bolsa", afirmó Bailey. Aquello que B.E.F. había parodiado con ironía socialista, Thompson Twins lo hizo realidad.

Eurythmics era la única banda de la nueva invasión británica cuya calidad reconocían los críticos de rock estadounidenses, por más que les pesara. Tal vez percibieran que el dúo integrado por Dave Stewart y Annie Lennox se habían ganado su fama y el respeto del público a la vieja usanza: ambos eran veteranos de la industria de la música que venían trabajando arduamente desde antes de la revolución punk. Stewart, un guitarrista muy capaz que en una época llegó a consumir cantidades ingentes de ácido lisérgico, se unió en 1969 a una banda llamada Longdancer, que luego firmaría contrato con Rocket, el sello discográfico de Elton John. Antes de formar Eurythmics, Stewart y Lennox –cuya potente voz estaba más cerca de cantantes de blues escocesas como Maggie Bell que de las nuevas estrellas pop a lo Clare Grogan– ya habían conocido brevemente la fama con una banda de rock pop retro llamada The Tourists. Una vez abandonado ese proyecto, se reinventaron como dúo electrónico y, después de experimentar con la música de vanguardia (el primer álbum de Eurythmics, *In the Garden*, contaba con la participación de Holger Czukay, de Can, y Robert Görl, de D.A.F.), decidieron sumarse al new pop. En los videos de temas como "Sweet Dreams (Are Made of This)", que lograron un éxito espectacular en MTV, el sonido y la imagen del dúo combinaban elementos de Grace Jones (la voz imponente, el pelo rapado, la androginia) y Kraftwerk (la música desapasionada y electrónica, el look robótico). El clip de "Who's That Girl?" volteaba patas para arriba el transgresor video que David Bowie había hecho para "Boys Keep Swingin'", en el que aparecía acompañado de unas coristas que no eran otras que el mismo Bowie travestido: en

el video de Eurythmics, Lennox interpretaba, al mismo tiempo, a un hombre y a una mujer que en un momento llegaban a besarse.

Más allá de esta apropiación de la estética que en aquel entonces estaba de moda, el éxito de Eurythmics se debió a las virtudes de Stewart como compositor y a la vitalidad y el soul de Lennox; es decir, a los aspectos más tradicionales del grupo. En su álbum *Sweet Dreams (Are Made of This)* incluso podía encontrarse un cover de Sam & Dave, el clásico "Wrap It Up". "Lo que sucede es que la música es atemporal", explicó Stewart a *Rolling Stone*. "Por eso nunca decimos que pertenecemos a la nueva invasión del pop británico. Para nosotros, somos parte de algo que viene gestándose desde hace décadas. Por eso en *The Whistle Test*, el programa de televisión inglés, [...] no nos podían describir como un dúo synthpop, porque habíamos llevado a ocho cantantes de gospel, un piano de cola y una guitarra acústica. Eso era posible en 1971 y será posible en 1986." En ese sentido, se parecían a Paul Young, otro veterano (había cantado durante años con el grupo de soul Q-Tips) que se hacía pasar por artista new pop añadiendo melodías de bajo similares a las de Japan en todos sus temas, como su gran hit en los Estados Unidos, "Every Time You Go Away", cuyo compositor era otro artista de soul blanco, Daryl Hall.

El éxito de esos músicos británicos amantes del R&B tenía su lógica, ya que el new pop estaba basado en la música negra. Las innovaciones afroamericanas en materia de ritmo, producción y arreglos (de la mano de Chic, P-Funk, las colaboraciones entre Michael Jackson y Quincy Jones, y el electro y synthfunk neoyorquinos de principios de los ochenta) habían sido asimiladas rápidamente por los británicos, siempre más atentos para estas cuestiones, y luego se las habían vendido de nuevo a la población blanca norteamericana. Por eso, cuando la prensa de los Estados Unidos bautizó con justicia a esta nueva camada de músicos ingleses como "la segunda invasión británica", también apuntaba al hecho de que, en la década del sesenta, bandas como los Beatles, Rolling Stones, Animals y otras habían vendido a los adolescentes blancos de Norteamérica R&B norteamericano.

Muchos de los grupos de la segunda invasión británica no se limitaron a tomar prestados elementos de la música negra contemporánea, sino que, además, aprovecharon para reciclar el soul de los sesenta y setenta. Wham! y Culture Club fueron los exponentes más claros de esta práctica. De todas las bandas new pop, ninguna tenía tan poco que ver con el punk como Wham!: George

Michael y Andrew Ridgely eran, básicamente, cantantes de soul del sur de Inglaterra. Después de sus dos primeros hits en el Reino Unido, "Wham Rap" y "Young Guns (Go for It)", Wham! conquistó el mercado inglés a mediados de 1983 con su álbum *Make It Big!* y los singles "Bad Boys" y "Club Tropicana". Se trataba de verdaderos himnos al hedonismo despreocupado de la juventud de la clase media local, y la banda de sonido perfecta para inaugurar el segundo mandato de Margaret Thatcher. Sin embargo, Wham! causó furor en los Estados Unidos cuando empezó a integrar aspectos del Motown y componer canciones pletóricas de poptimismo como "Wake Me Up Before You Go Go" y "I'm Your Man".

Culture Club era más versátil para el robo, y sus integrantes abrevaban de fuentes diversas, como el Motown, el sonido de Filadelfia y el lover's rock. "'Plagio' es una de mis palabras favoritas", aseguró Boy George. "Culture Club representa la forma de plagio más sincera de toda la música moderna. Simplemente, lo perpetramos mejor que los demás." En otra entrevista, se describió así: "No soy un gran cantante. Soy un vocalista y un imitador. Puedo copiar y adaptar lo ajeno". "Church of the Poisoned Mind" reciclaba el soul
marchoso de los sesenta, "Time (Clock of the Heart)" evocaba a Curtis Mayfield y The Spinners, y "Do You Really Want to Hurt Me" parecía una versión aún más edulcorada del reggae de Sugar Minott. El gigantesco éxito de la banda se debía a que Boy George compensaba su falta de originalidad con encanto, ingenio y un look impactante, una especie de travestismo asexuado que generaba el toque de polémica indispensable, aunque era claramente inofensivo. Regordete y simpático, el andrógino George en general despertaba más afecto que deseo. Si él era transgresor, no se debía, afirmaba, a su homosexualidad (aunque en aquel entonces, con mayor cautela, como mucho se denominaba "bisexual"), sino a su comportamiento afeminado. Boy George, llevando al límite la tradición del típico ídolo adolescente de cara bonita, parecía haber nacido para la televisión. Su timing, por otro lado, también era perfecto. El primer álbum de Culture Club, *Kissing to Be Clever*, tuvo tres hits en el Top 10 de *Billboard*. Lo mismo sucedió con el álbum siguiente, *Colour by Numbers*, que se convirtió en un disco de platino. Como broche de oro, a finales de 1983, el grupo recibió un Grammy como Mejor Artista Nuevo.

En 1983, las bandas británicas se habían vuelto omnipresentes en los Estados Unidos. El treinta y cinco por ciento de las ventas de discos correspondían a

artistas de Gran Bretaña, y en julio, seis de los temas en el Top 10 eran ingleses. Algunos de los videos más exitosos del año eran obra de músicos casi desconocidos hasta en el Reino Unido, como el maestro del sintetizador Thomas Dolby o los mediocres Fixx. Incluso se sumaron a la escena bandas inglesas de antaño como The Kinks, veteranos de la primera invasión británica, con su hit "Come Dancing", mientras que David Bowie había creado una nueva imagen y sonido para adaptarse a la flamante corriente new pop con "Let's Dance", donde abandonaba su look berlinés, decadente y cocainómano, por otro más sano, respetable, bronceado.

Los críticos apuntaron de inmediato hacia MTV para explicar el fenómeno de la hegemonía inglesa en los Estados Unidos, pero lo cierto es que la radio cumplió un papel importante al adoptar nuevos formatos orientados a pasar música nueva. Si bien en parte esto fue consecuencia del éxito del nuevo canal, también reflejaba la influencia de emisoras radiales de aparición reciente como KROQ, la cual había adquirido una popularidad impresionante en Los Ángeles después de abocarse al "rock de los ochenta" en 1981. El impacto de KROQ no

pasó desapercibido para Lee Abrams, quien, a principios de 1983, recomendó a las emisoras de rock a las que asesoraba a lo largo y ancho de los Estados Unidos que duplicaran la cantidad de música nueva en su programación.

Impulsada por la radio y MTV, esta nueva difusión de música más actual, tanto nacional como importada, logró que aumentaran las ventas de discos un diez por ciento durante la primera mitad de 1983, después de un declive que había durado tres años consecutivos. La elevada proporción de artistas desconocidos (al menos para la gran mayoría de los estadounidenses) en el Top 10 –Adam Ant, Kajagoogoo, Eddy Grant, Madness– potenciaba la impresión de que se trataba de un cambio revolucionario. MTV se llevó casi todo el crédito, convirtiéndose así en el salvador de la industria musical. Un sinnúmero de revistas mainstream agradecían al canal y a la segunda invasión británica por haber infundido nuevamente color y energía a la música pop. *Newsweek* puso a Boy George y Annie Lennox en la tapa. La *Rolling Stone* dedicó un número entero a la música inglesa (con Boy George otra vez en la portada) y declaró que 1983 había sido "el mejor año para el rock desde 1977". Bien vista, esta analogía no terminaba de cerrar, dado que el punk había sido un fracaso absoluto en los Estados Unidos, mientras que el new pop había logrado un éxito masivo; pero la idea principal era que se estaba viviendo una auténtica revolución musical.

Irónicamente, en Inglaterra mucha gente tenía una opinión muy distinta sobre 1983, año al que consideraron infausto. La nostalgia por 1977 había brotado de repente (lo que explica el homenaje de Orange Juice a Buzzcocks en "Rip It Up") y el resentimiento hacia el new pop iba en aumento. En Londres, la gente empezó a pintar las paredes con un eslogan que se repetía una y otra vez: "Kill Ugly Pop" [Maten al pop feo].

Al mismo tiempo, la reelección de Thatcher, en junio de 1983, marcó un punto de inflexión. La izquierda creía que su primera victoria había sido una mera excepción y que "el orden natural de las cosas" se reestablecería pronto. Sin embargo, ese año quedó en evidencia que se había desmoronado el viejo consenso de posguerra a favor de un Estado benefactor y un gobierno intervencionista, que subsidiara a los sectores más precarios de la industria para mantener las tasas de empleo. A una parte considerable de la población –lo suficientemente numerosa como para asegurarle la victoria a Thatcher– le importaban un carajo los desempleados. De repente, la brecha entre la opulencia del new pop y la realidad económica se volvió intolerable, en especial para las bandas del norte del país, como ABC, Heaven 17 y The Human League, donde el desguace de la industria metalúrgica tuvo un efecto devastador en la economía local y el futuro de los más jóvenes.

Después de una gira mundial con un ensamble de dieciséis músicos, ABC volvió a su ciudad natal y se encontró con Sheffield en ruinas, plagada de desempleados y drogadictos. La banda comenzó entonces a cuestionar sus letras y su ambición. Por otro lado, la exuberancia musical que los había distinguido un año atrás se había vuelto moneda corriente. Spandau Ballet usó "All of My Heart" como modelo para "True", una canción que era el colmo del kitsch, y con eso llegó a la cima de los rankings. Esa combinación de remordimiento social, renuencia a seguir una fórmula agotada y deseos de dejar atrás a sus imitadores fue lo que empujó a ABC a dar un giro de 180 grados. En lugar de grabar una secuela de *The Lexicon of Love*, editaron *Beauty Stab*, un álbum agresivo y descarnado, con mucha guitarra eléctrica y letras eminentemente políticas. "Es probable que *Beauty Stab* haya sido nuestro intento de grabar un disco como los de Gang of Four", señaló Fry. "Es un álbum de protesta. Digamos que *The Lexicon of Love* fue nuestra película hollywoodense en colores, y este es nuestro documental en blanco y negro sobre Sheffield." En ese momento, irónicamente, Gang of Four estaba intentando por todos los

medios posibles actualizar su sonido asimilándolo al de ABC; el resultado fue el híper prolijo y vergonzoso álbum *Hard*.

ABC estrenó su nueva visión con el single "That Was Then, This Is Now". Sus seguidores, sin embargo, quedaron bastante confundidos con el cambio inesperado de la banda. *Beauty Stab* sonaba descuidado, crudo, como un álbum en vivo. Hasta la espantosa tapa del disco –que mostraba a un matador peleando contra un toro– daba la impresión de que el grupo no sabía lo que estaba haciendo. Las canciones de protesta como "King Money" y "United Kingdom" parecían falsas, frívolas, en especial porque Fry seguía recurriendo a los mismos juegos de palabras tortuosos que antes ("This busted, rusted, upper-crusted, bankrupted, done and dusted, no-man-to-be-trusted United Kingdom" [Este roído, arruinado, anti-rutilante, sumido en bancarrota, sucio e insincero Reino Unido]). En las entrevistas, Fry mostró pocos escrúpulos al desdecirse varias veces, afirmando en *NME*, por ejemplo, que "ahora tengo una manera de ver las cosas muy diferente a la de ese período tipo Las Vegas por el que pasamos", y señalando que ya había colgado su traje dorado. "Hay demasiada prolijidad, demasiada técnica en la música hoy en día", sentenció.

Heaven 17 y The Human League, también de Sheffield, estaban muy impresionados con la decadencia del que había sido su próspero pueblo natal. Heaven 17, por su parte, grabó un equivalente bonsái a *Beauty Stab*, "Crushed by the Wheels of Industry", un experimento de dance pop electro-constructivista y, de lejos, el mejor tema de su segundo álbum, *The Luxury Gap*. Finalmente, el grupo había llegado a la fama, pero a un precio altísimo. El single que los catapultó, "Temptation", le debía demasiado a la participación estelar de la cantante invitada Carole Kenyon (1983 fue el año en que todo el mundo agregó una cantante negra a sus discos) y a los arreglos de moda en aquel entonces. Los integrantes de The Human League, mientras tanto, sufrían por partida doble: primero, porque tenían que estar a la altura del enorme éxito de su primer álbum; y segundo, porque ellos también estaban pasando por una crisis de conciencia social. Finalmente, para bien o para mal, Phil Oakey decidió que quería que The Human League se pareciera menos a ABBA y más a Pink Floyd, una banda "con contenido", que compusiera temas serios, no canciones románticas ridículas.

Lo que motivó el cambio de actitud del grupo no fue tanto la debacle económica provocada por el gobierno de Thatcher, sino la masacre de refugiados

palestinos en el Líbano. "Me quedé frío", observó Oakey. "En la televisión informaban que había sucedido algo increíble, espantoso, pero no te decían qué podías hacer al respecto." Ese sentimiento de impotencia fue lo que inspiró la canción "The Lebanon", finalmente editada como single en mayo de 1984. Fue el primer avance de *Hysteria*, la decepcionante secuela de *Dare*. Al igual que "That Was Then, This Is Now", de ABC, el single dejaba atrás el estilo clásico de la banda y su política de "no utilizar instrumentalización normal", ya que incluía guitarras eléctricas prominentes. La canción compartió otra similitud con el single de ABC: ninguno de los dos llegó al Top 10 en Gran Bretaña.

Aunque hayan sido fracasos estéticos y comerciales, tanto "The Lebanon" como *Beauty Stab* fueron gestos proféticos. Se sentía en el aire: el rock estaba de regreso. En el underground, las bandas de rock ya preparaban el contragolpe. Todos los conceptos que el new pop había intentado desterrar (autenticidad, rebelión, comunidad, transgresión, resistencia), junto con todos los sonidos pasados de moda que ya daban por muertos (guitarras eléctricas distorsionadas, voces rasposas y estridentes), estaban a punto de resucitar. En los Estados Unidos, sobre todo, la contrainsurgencia no tardaría en manifestarse.

MTV no pudo disfrutar por mucho tiempo de la gloria del boom pop de 1983. El resentimiento contra las "bandas inglesas con peinados raros" cobró impulso a toda velocidad y, apenas unas semanas después de su edición especial sobre los nuevos grupos británicos, la *Rolling Stone* publicó un artículo de Steven Levy titulado "Ad Nauseam: How MTV sells Out Rock 'n' Roll" [Ad Nauseam: cómo MTV vendió el rock 'n' roll]. El argumento de Levy –los videoclips no eran más que avisos publicitarios– se convirtió en el tema del momento, aunque fuera más o menos igual de trillado que la omnipresente queja "los videos atrofian la imaginación". Otro reproche común era que los videoclips volvían a imponer la hegemonía de las grandes empresas de la industria discográfica. Incluso el video más básico, el que apenas mostraba a la banda tocando su canción, costaba unos quince mil dólares, y cualquier proyecto más creativo podía implicar una inversión de entre cuarenta mil y doscientos mil dólares, muy por encima de las posibilidades de los sellos independientes. Sin embargo, el verdadero motivo de la virulencia de Levy era la manera en que MTV había facilitado el éxito de los ingleses, mucho más superficiales y conscientes de su imagen, y obstaculizado la difusión de músicos locales con "contenido más serio".

Para los amantes norteamericanos del rock tradicional, la preeminencia de los sintetizadores y las cajas de ritmos del britpop exacerbaba su convicción instintiva de que los dandies ingleses que se pavoneaban en los videos de MTV lo tenían todo servido en bandeja (programar un sintetizador o una caja de ritmos es el tipo de tarea que realizan las clases acomodadas). Una vez más, se deslizaba la creencia anglofóbica y homofóbica que igualaba lo glamoroso y sintético con lo afeminado. Ser el objeto del deseo femenino adolescente era algo intrínsecamente castrador (y existía una justificación psicosexual para este prejuicio, si se piensa que, por lo general, los ídolos adolescentes tienen representantes gays que actúan como sus mentores, y cuyo gusto en materia de chicos coincide con el de las fans). Para una gran cantidad de gente, la transición liderada por MTV, por la cual el pop desplazó al rock en la radio, significaba un calamitoso desplazamiento de poder: el gusto de los hombres jóvenes pasaba a un segundo plano frente al gusto de las adolescentes.

El artículo que Levy publicó en la *Rolling Stone* comparaba los ochenta con los sesenta y declaraba que la segunda invasión británica palidecía al lado de

su precursora. "Es fácil dejarse llevar por la algarabía de MTV [...] pero toda esa fanfarria oculta el hecho innegable de que la energía y el optimismo musical de los sesenta desapareció hace unos mil años." La contracultura del rock había sido reemplazada por un canal de televisión cuyo negocio consistía en "esclavizar las pasiones de los norteamericanos que cumplen con ciertos requisitos demográficos o [...] 'psicográficos': jóvenes con dinero y la tendencia a adquirir determinados productos". Era bastante irónico que eso lo dijera la *Rolling Stone*, revista que, en 1983, ya había dejado atrás todo viso revolucionario o relevancia musical desde hacía tiempo, y que no era ajena a la idea de lucrar con la publicidad orientada a las nuevas generaciones.

Como fuere, no faltaron los críticos cuarentones que respaldaron esta visión del new pop como un movimiento afectado, vacuo y (en palabras de Levy) "inofensivo culturalmente". En un artículo publicado en *NME* en 1983, Greil Marcus, antiguo redactor de *Rolling Stone*, atacó a las hordas británicas, acusándolas de no ofrecer nada más que pálidas imitaciones de David Bowie y ritmos afroamericanos de segunda mano. Agregó: "Nunca un fenómeno pop ha estado tan arraigado en la vacuidad, en el placer de la rendición". Todas esas bandas iban a "desaparecer sin dejar el menor rastro". En su ensayo "Es así: el rock en el frente interno", otro crítico de los sesenta, Dave Marsh, acusaba al

new pop de imperialismo británico. En su opinión, las bandas inglesas "importan una materia prima valiosa –usualmente, alguna variante de música negra– y luego la exportan de nuevo al país de origen, 'mejorada', procesada, por un precio exorbitante. Entonces los nativos ven este producto 'nuevo' como un ejemplo de las maravillas que el Imperio tiene para ofrecerles".

Al mismo tiempo que Marsh escribía estas reflexiones de sesgo indigenista en 1984, un ejército de música tradicional norteamericana se estaba organizando rápidamente, con bandas como The Blasters, Violent Femmes, Blood on the Saddle, The Gun Club y Lone Justice, las cuales, si bien en un principio surgieron gracias al punk, a comienzos de los ochenta habían descubierto otros géneros locales como el country, el blues, el rockabilly, el folk y el zydeco. Joe Carducci, el historiador rebelde del rock --quien, dicho sea de paso, no es ningún anglófilo– retrató con lucidez el humor involuntario de esta violenta reacción contra la tan mentada "ola de maricones ingleses": de repente, se había desatado "una batalla de músicos de pelo en pecho contra músicos con gel en el pelo [...] Los antiguos punks y cultores de la new wave aparecieron con grupos nuevos, mal disfrazados de sureños alcohólicos y pendencieros".
La versión más mainstream de este fenómeno retro no tardó en manifestarse de la mano de John Cougar Mellencamp, John Fogerty (ex cantante de Creedence Clearwater Revival) y, en especial, Bruce Springsteen, quien obtuvo un éxito rotundo con su álbum *Born in the U.S.A.*

En ese momento, el resurgimiento del rock fue sorprendente y, para algunos creyentes del new pop, desconsolador. En retrospectiva, parece inevitable. Como razonó Simon Frith: "La fuerza de la corriente del rock 'n' roll yace en las fantasías sobre el mundo callejero [en el caso del género new americana, se trataría de las fantasías evocadas por los espacios abiertos, la frontera, la naturaleza] [...] En cambio, el new pop era música para shoppings, brillante pero enclaustrada. No es extraño que se haya generado una corriente opuesta, cada vez más considerable, y con nuevos mitos basados en las raíces, lo vernáculo, la historia, la autenticidad. La gente solo puede simular que se está divirtiendo durante un tiempo limitado". Este análisis es un poco injusto con quienes adoraban el new pop y no *simulaban* divertirse (también cabe aclarar que su público no solo estaba integrado por muchachas adolescentes). Sin embargo, es verdad que la cultura pop funciona de manera pendular, alternando entre extremos. Era evidente que algún día volverían de algún modo los valores tra-

dicionales del rock, aunque no necesariamente con guitarras eléctricas. A la larga, el hip-hop se convertiría en el género que reemplazaría al rock como catalizador de las cuestiones relativas a las raíces, la autenticidad, las fantasías de rebelión y la vida en las calles, posición que ocupa hasta el día de hoy.

En 1984, los invasores ingleses se batían en retirada. Si bien algunos resistían –Duran Duran, Wham!, Billy Idol–, en general fue un año en el cual los norteamericanos recuperaron el control de *Billboard*. MTV, sin embargo, no murió con el new pop. Al contrario, brilló como nunca, ya que los nuevos dueños de los rankings –Cyndy Lauper, Prince, ZZ Top, Springsteen y, a fines de 1984, Madonna– habían captado la importancia de los videoclips y se adaptaron a la nueva moda. Musicalmente, muchos artistas estadounidenses aprendieron o se beneficiaron del clima creado por el new pop. "Beat It", tema de Michael Jackson que fusionaba rock y funk, y casi toda la obra de Prince eran versiones estadounidenses (y mucho más hábiles desde el punto de vista técnico) de previos intentos de cruzar el disco con el punk por parte de las estrellas pop británicas. Igualmente, además de crear videos muy singulares que

compensaban con astucia su falta de *sex appeal*, ZZ Top añadió elementos bailables a su blues tejano, como el uso de secuenciadores y ritmos electrónicos. Van Halen logró su mayor éxito con "Jump", canción impulsada por un riff de sintetizador en lugar de la guitarra de su instrumentalista estrella. Hasta el héroe más emblemático del movimiento new americana, Bruce Springsteen, desarrolló un nuevo sonido con abundantes teclados y sintetizadores, como puede oírse en "Dancing in the Dark", por ejemplo. En el lado B de los singles de *Born in the U.S.A.* incluso había remixes en clave de música disco a cargo de productores de la talla de Arthur Baker, el pionero de la electrónica que trabajó junto con New Order.

A medida que los rockeros norteamericanos acaparaban los videos y sintetizadores, a Devo –la primera banda local que incursionó en el synthrock y el video pop– le resultaba cada vez más difícil aparecer en MTV. "De un día a otro, empezaron a rechazar todos los videos de temas que todavía no fueran hits en la radio, más allá de su calidad u originalidad", explicó Casale. El golpe de gracia fue el single "That's Good". Ni la canción ni el video estaban a la altura del grupo: era uno de los tres singles casi idénticos del álbum *Oh, No! It's Devo*, de finales de 1982, cuyos clips promocionales se habían filmado sobre el mismo escenario bordó, con los integrantes vestidos más o menos de la misma

manera y desde ángulos indistintos. Lo único que variaba eran las animaciones que se proyectaban de fondo.

Fue precisamente una de esas secuencias animadas en "That's Good" –una papa frita que "penetraba" una dona, con imágenes yuxtapuestas de una actriz porno semidesnuda, transpirada y, finalmente, frustrada– lo que terminó de arruinar la relación de Devo con MTV. El director de programación informó a la banda: "Pueden quedarse con la papa frita o con la dona, pero no con las dos cosas". Aunque el grupo protestó, al final cedió ante la presión y volvió a editar el clip. "Cuando lo mandamos de nuevo, nos dijeron que habían estado viendo nuestras 'cifras' [la cantidad de emisoras de radio que pasaban el single] y que no eran suficientes", relató Casale. "That's Good" nunca llegó a MTV. Desde ese momento, según Mark Mothersbaugh, el canal "se convirtió en una vitrina para que las discográficas seleccionaran los productos que más les gustaban. Y en lugar de promover las bandas con videos innovadores, le daban prioridad a las que grabaran los clips más costosos y exagerados."

Green Gartside, acaso el primer músico postpunk en declarar que el pop era el futuro, también fue probablemente el último de los artistas del new pop en llegar al estrellato. Como una suerte de epílogo a la segunda invasión británica, Scritti Politti finalmente entró al Top 20 de *Billboard* mucho después de que la mayoría de sus compatriotas, como ABC y Heaven 17, hubieran desaparecido de las ondas radiales de los Estados Unidos.

Luego de despedir a sus numerosos compañeros de armas y de abandonar la escena independiente, Green firmó un contrato con Virgin y se unió a dos músicos de Manhattan, el tecladista y programador David Gamson y el baterista Fred Maher (ex integrante de Material). Inspirándose en el synthfunk y el género electro de Nueva York, Green y su equipo comenzaron a componer canciones de dance pop, cuidando hasta el más mínimo detalle. El nuevo sonido de Scritti Politti, lleno de riffs secuenciados y cajas de ritmos, era, por así decirlo, puntillista: cada tema representaba un complejo mosaico de síncopas enrevesadas y ritmos microscópicos. "Nosotros decíamos que parecía un reloj suizo", observó Green.

"Wood Beez (Pray Like Aretha Franklin)", el primer single de esta tercera encarnación del grupo, se editó a principios de 1984 y llegó al Top 10 en el

Reino Unido, convirtiéndose en el hit que Green había anhelado durante años. Tanto "Wood Beez" como la canción que le siguió, "Absolute", dejaban entrever retazos de la vieja extrañeza melódica de Scritti Politti, y en ese sentido, recordaban temas anteriores como "PAs" y "Skank Bloc Bologna". No obstante, la prolijidad del sonido de la banda era absolutamente contemporánea. Por otro lado, Green había descubierto cómo componer canciones de amor con letras casi normales. Sin embargo, si uno les prestaba atención, descubría que ocultaban notables contradicciones, aporías (como los postestructuralistas denominan los baches en el tejido semántico) que aguardaban detrás de cada giro lingüístico, detalles que, bien vistos, eran devastadores.

Por ejemplo, en "A Little Knowledge", una canción de amor sobre la imposibilidad del amor mismo, Green llega a la siguiente conclusión: "Now I know to love you is not to know you" [Ahora sé que amarte es desconocerte]. En "Wood Bezz" volvía la idea expresada en "Faithless", según la cual uno puede perder la fe pero ganar en soul, lo que impulsa a Green a cantar: "Each time I go to bed/ I pray like Aretha Franklin" [Cada vez que me voy a acostar/ Rezo como Aretha Franklin]. Para un escéptico como Green, "soul" representaba el melancólico placer de sentir una ausencia que era, paradójicamente, también una plenitud. En las entrevistas, el cantante describía sus canciones como "himnos para agnósticos, los desilusionados como yo". Estos temas también eran un homenaje a la potencia casi religiosa de la música pop, tributos libres de cualquier hipocresía.

El hit más importante de Scritti Politti en Inglaterra, "The World Girl", que llegó hasta el puesto número seis en los rankings, era una canción reggae que tomaba varios elementos de la obra de Jacques Lacan (incluida una página de su libro *Ecrits*, reproducida en la carátula del disco). El estribillo, "How your flesh and blood became the world" [Cómo tu carne y sangre se convirtieron en el mundo], era a la vez una pregunta y una expresión de asombro. Green, como siempre, estaba fascinado con el proceso mediante el cual una mujer ordinaria, con todas sus falencias y defectos, podía ser objeto de la idealización de un hombre romántico e imaginativo ("a name for what you lose when it was never yours" [un nombre para designar lo que uno pierde cuando nunca fue suyo]), un fetiche desrrealizado.

En los Estados Unidos, su gran éxito fue "Perfect Way", que llegó hasta el puesto número once. Su representante, Bob Last, explicó la enorme alegría que

sintieron cuando, en 1985, la banda finalmente "encontró el sonido cuidado y limpio que le permitió ingresar al mainstream en Norteamérica". De hecho, su sonido era tan adelantado para la época que terminó sirviendo de modelo para la siguiente ola de pop negro de mediados de los ochenta, como el disco *Control*, de Janet Jackson.

El álbum que Scritti Politti editó ese año, *Cupid & Psyche 85*, finalmente hizo justicia a las exageradas declaraciones de Green a lo largo de los años. No solo se vendió de manera impresionante, sino que además representaba un auténtico ejercicio de deconstrucción pop que hubiese enorgullecido a Jacques Derrida. El nuevo estilo del grupo (repleto de texturas intrigantes) reflejaba el mecanismo de las opacas letras de Green (en las cuales el discurso amoroso se volvía un laberinto léxico inextricable, una secuencia de tonterías a través de la cual el deseo se manifiesta sin fin, esperando en vano llenar un vacío en el centro mismo de la existencia). Tomando a Michael Jackson como punto de referencia, Green empezó a cantar en falsete de un modo inquietante, etéreo, asexuado. Su voz calzaba perfectamente con el deslumbrante sonido especular del disco, que complementaba también su narcisismo. No es ninguna coincidencia que la imagen en el interior de la funda del álbum muestre a Green y sus dos socios frente a un espejo. Gamson y Maher están mirando el reflejo de Green, pero él no los mira a ellos: no puede dejar de admirarse a sí mismo.

"Cuando conocí personalmente a Derrida, me dijo que lo que yo estaba haciendo pertenecía al mismo proyecto de desestabilización en el que estaba trabajando él", se ufanó Green en una entrevista de 1988, aludiendo a una cena que compartió con el filósofo y que fue organizada por una emisora de radio francesa. Sin embargo, es difícil de creer que la mayor parte del público notara la sutil subversión imbricada en el sonido súper cuidado y prolijo de la banda. Esto es especialmente cierto en los Estados Unidos, donde casi nadie conocía los orígenes del grupo ni la tortuosa odisea que había debido atravesar para convertirse en un fenómeno pop: lo más probable es que, al ver el clip de "Perfect Way", el público norteamericano pensara que solo se trataba de otro rubio carilindo de Gran Bretaña. Cuando uno escuchaba los temas de Scritti Politti en la radio de los Estados Unidos junto a otras canciones que, en palabras de Green, constituían "la pared brillante, frágil e infinita" del pop funk de los ochenta, era difícil diferenciar "Perfect Way" del

resto de los singles ultracomerciales de aquel entonces. Fuera del contexto del mercado independiente, la opulencia sonora no significaba nada. Green calificó los intentos "de emparentarlo al thatcherismo" como "estupideces", pero no es fácil ignorar el materialismo inherente a su música, sobre todo cuando uno toma en cuenta a las modelos hermosas en el video de "The World Girl" o el hecho de que él mismo haya realizado una sesión de modelaje para la revista *Vogue*. En última instancia, invertir dinero para llegar a la fama, ¿no era casi lo mismo que venderse?

CAPÍTULO 21

OSCURIDAD Y JUVENTUD GLORIOSA:
EL REGRESO DEL ROCK CON EL GÓTICO Y LA NUEVA PSICODELIA

La genealogía de la palabra "gótico" abarca iglesias medievales, una tendencia literaria y artística centrada en la muerte y lo sobrenatural, y al pueblo originario de los godos, bárbaros germánicos que invadieron el Imperio Romano durante su época de mayor decadencia. En el mundo del postpunk, "gótico" se empleó por primera vez para aludir a cierto espíritu musical melancólico. En 1979, por ejemplo, Martin Hannett describió a Joy Division como "música bailable con tintes góticos". No obstante, el término pronto se convirtió en una manera peyorativa de aludir a grupos como Bauhaus, que habían surgido gracias al éxito de Joy Division y Siouxsie and the Banshees. Esa connotación negativa duró hasta fines de 1982, cuando la palabra fue adoptada como estandarte por los mismos seguidores de esas bandas. La oscuridad se había convertido en una alternativa muy atractiva frente a la excesiva luminosidad del new pop.

Sin embargo, el gótico y el new pop tenían algo en común. En primer lugar, ambos géneros se basaban en el glam. The Human League y ABC eran fanáticos de Roxy Music y David Bowie, gusto que compartían con grupos góticos como Bauhaus y Sex Gang Children. Estas dos corrientes también representaban el resurgimiento del glamour y el estrellato, a diferencia de la postura iconoclasta del postpunk. De la mano de las exaltaciones románticas de The

Human League y el romanticismo lúgubre del gótico, 1982 fue el año en el que la magia (negra) volvió al pop.

El epicentro de la escena gótica en un principio fue The Batcave, un club nocturno de SoHo donde el funk estaba "terminantemente prohibido" y cuyas puertas se abrieron en julio de 1982, como una alternativa al new romanticism y a la música dance negra de las discotecas londinenses. Fundado por la banda camp Specimen, el local estaba decorado con adornos de cuero, tachas y afiches de películas de monstruos de la década del treinta. El club pronto alcanzó un éxito considerable y emprendió giras por diversas provincias, inspiró imitadores y patrocinó eventos en todo el Reino Unido, hasta llegar a organizar una fiesta en Danceteria, en Nueva York.

El género gótico cobró impulso a fines de 1982 y principios de 1983, cuando la opulencia del new pop se volvió molesta. Casi desconocida fuera de algunos clubes de Gran Bretaña, la banda Southern Death Cult apareció abruptamente en la portada de *NME* en octubre de 1982. Unos meses después, otro largo artículo en esa misma revista proclamaba la llegada del "punk positivo".

Basándose vagamente en dos grupos góticos en ascenso, Brigandage y Blood and Roses, la nota celebraba el triunfo de la imaginación e individualidad, en contraposición a una supuesta ola de artistas mediocres. El eslogan del artículo, tomado del musical *The Rocky Horror Show*, era "No lo sueñes: hazlo".

En 1983, bandas como Danse Society, The March Violets, Flesh for Lulu y muchísimas más invadieron los rankings independientes. Al poco tiempo, cada sello indie tenía al menos una banda gótica en su catálogo. La escena abarcaba desde el "death rock" de Los Ángeles, cuyas bandas principales eran Christian Death y 45 Grave, hasta Kukl, de Islandia (el nombre significa "hechicería"), que cantaban sobre la mitología pagana de su país y uno de cuyos integrantes era nada menos que Björk.

Como otras subculturas exitosas, el estilo gótico daba mucha libertad para la expresión individual, al mismo tiempo que fomentaba una identidad tribal muy marcada. Sus códigos musicales y de vestimenta permitían reconocer de inmediato a cualquier banda que perteneciera a la escena. Los elementos más notorios de su música eran las guitarras de sonido cortante; las melodías de bajo agudas y prominentes, a lo Joy Division; los beats hipnóticos o tribales, que mezclaban ritmos burundeses y apaches; y las voces de los cantantes, que iban desde lo operístico y teutónico hasta timbres más graves al estilo de Jim Morrison

o Ian Curtis. Por otro lado, la imagen gótica combinaba la palidez extrema, el pelo negro azabache (peinado o revuelto), las camisas antiguas, los sombreros de copa, la ropa de cuero y los collares para perros con púas, al igual que varios accesorios o joyas de índole religiosa, mágica o macabra. Los colores preferidos eran los más fúnebres. Se trataba de un glamour literalmente sepulcral.

Lo que unificaba todos esos rasgos diversos era una visión romántica del pasado. El movimiento gótico original de la literatura del siglo XVIII y principios del XIX fue antimodernista, y significó el retorno de lo reprimido, de todas las supersticiones medievales y los deseos primordiales supuestamente desterrados por la Revolución Industrial durante la Ilustración. La nueva corriente gótica también se basaba en la idea de que las emociones más profundas se remontan miles de años en el pasado: se trataba de las experiencias fundamentales y eternas del amor, la muerte, la desesperación, la admiración y el temor.

Ese interés por lo atemporal puede interpretarse, simplemente, como un rechazo de todo lo fugaz, un mecanismo de evasión apolítico frente a los temas urgentes del presente. En un comienzo, el gótico fue una reacción contra otras dos corrientes derivadas del punk británico, el Oi! y el anarcopunk, preocupadas por la explotación y la injusticia social. El Oi! o "punk de verdad" (integrado por bandas como The Exploited y Cockney Rejects) definían el punk como un movimiento extremo de protesta arraigado en la clase obrera. El anarcopunk, en cambio, liderado por la banda Crass y su sello discográfico homónimo, era más ideológico, y editaba discos que hacían las veces de panfletos contra la trinidad profana compuesta por el Estado, la Iglesia y el Ejército, y a favor del pacifismo y la autonomía.

Hasta cierto punto, los futuros cultores del gótico disfrutaban con la energía de los recitales de grupos Oi! y anarcopunks. Sin embargo, según un historiador del movimiento, Mick Mercer, "muchos de los que se pasaron después al gótico se veían atraídos por el frenesí del punk, pero no por su temática mundana". Al redefinir la rebelión punk como una desviación de las normas establecidas, quienes luego integrarían la corriente gótica buscaban escapar de los asfixiantes lugares comunes de la vida en Inglaterra recurriendo a los rituales, las ceremonias, la magia y el misterio. Estos jóvenes empezaron a seguir a cualquier banda que "ofreciera algo un poco más inteligente, retorcido, romántico y tortuoso", según Mercer, grupos como The Birthday Party y Siouxsie and the Banshees.

El vínculo entre esta corriente en gestación y el new pop era Adam Ant. Su grupo original, The Antz, había sido uno de los precursores del gótico: sus canciones desafiaban tabúes y exhibían perversiones extrañas; además, el concepto de "música sexual para antpeople" era claramente tribal. El gótico priorizó la belleza física (tanto la natural como la producida por el uso de maquillaje y adornos varios), y Adam fue el primer sex symbol del género, cuyos pasos seguirían Peter Murphy, de Bauhaus, y Ian Astbury, de Southern Death Cult. El otro rasgo distintivo e influyente del cantante de The Anz era su carisma de líder de culto, que fusionaba aspectos de los arquetipos del jefe guerrero, el chamán y el salvador.

No obstante, cuando Adam, deseoso de alcanzar el estrellato lo antes posible, "se vendió" y se pasó al pop, sus fans originales lo abandonaron. El cantante afirmó incluso que "artista de culto" era un eufemismo de "fracasado", mientras que las bandas góticas, por el contrario, promovían esa concepción del músico talentoso y apenas conocido, ya que entendían que su público quería exclusividad, grupos de los cuales se pudieran apropiar.

"Muchos de los antiguos fanáticos de Antz empezaron a escuchar a Bauhaus", afirmó Mercer. El primer álbum de la banda, *In a Flat Field*, se editó el 5 de noviembre de 1980, un día antes que *Kings of the Wild Frontier*. A los ex seguidores de Antz no les interesaban en lo más mínimo las nuevas letras y el nuevo look de Adam, con su parafernalia de piratas e indios, así que adoptaron el glam de Bauhaus y sus despliegues teatrales de blasfemia y de idolatría.

Aunque parezca extraño, fue Malcolm McLaren, la persona responsable de la nueva imagen de Adam, quien mejor entendió esta nueva tendencia. McLaren presintió que el rock underground resurgiría y destronaría al new pop, y alabó la fidelidad de los fanáticos del metal. "Led Zeppelin nunca apareció en la televisión ni en la radio, ¡pero en su época vendió más discos que ninguna otra banda!", comentó en una entrevista publicada en *Sounds* en diciembre de 1982. "Se *aseguraron* de que su música no se convertiría en otro producto de pop artificial."

La cantante de The Banshees, Siouxsie Sioux, retrató perfectamente el espíritu del naciente movimiento gótico cuando declaró que quería ser "un palo en la rueda de la mediocridad". Al comienzo, sin embargo, The Banshees eran los clásicos músicos postpunk vanguardistas que creían que el rock estaba muerto y cosas por el estilo. El bajista, Steve Severin, afirmó que el rock era "flácido y pervertido", y en entrevistas citaba como influencias a artistas parecidos

a los que mencionaban sus contemporáneos: The Velvet Underground, Roxy Music, Can, Captain Beefheart.

El sonido del grupo se fue definiendo mediante un proceso de simplificación y descarte. "Era cuestión de descubrir lo que *no* queríamos hacer y dejar de lado todos los clichés", explicó Severin. "Nunca tocábamos solos, nunca terminábamos las canciones con un golpe de batería."

Siouxsie quería que la guitarra sonara como "una mezcla entre The Velvet Underground y la escena de la ducha de *Psicosis*", según Severin. Al principio, los críticos emparentaban a la banda con Wire, que también cultivaba una suerte de minimalismo abstracto. Asimismo, ambos grupos eran fanáticos del flanger, un efecto de guitarra con un sonido muy delicado, creado por un aparato que duplica la señal sonora y luego ubica la segunda señal ligeramente desfasada respecto de la primera. The Banshees lo utilizaba para distanciarse lo más posible del rock de los setenta. En su primer álbum, *The Scream*, editado en 1978, el resultado era una sonoridad casi opuesta a la del rock tradicional, un nuevo estilo cruel y geométrico construido *con* y *contra* el formato ortodoxo del género: guitarra, bajo y batería.

La voz gélida de Siouxsie era igual de intimidante y perturbadora, y complementaba perfectamente las canciones ruidosas de la banda, las cuales, si bien a veces eran pegadizas ("Hong Kong Garden", su primer single, llegó al puesto número siete en el Reino Unido), nunca se *sentían* muy melódicas. Las letras, por otro lado, a cargo de Severin y Siouxsie, reflejaban una visión brutalmente antisentimental del mundo ("Love in a void/ It's so numb/ Avoidin' love/ It's so dumb" [El amor en un vacío/ Es muy insensible/ Evadir el amor/ Es muy tonto]), apenas mitigada por su humor negro. "Carcass", por ejemplo, era un tema sobre un ayudante de carnicero que se enamora de un pedazo de carne y se amputa sus propias extremidades para parecerse más al objeto de su afecto.

Siouxsie no definía el punk en términos políticos, sino como una actividad en la que uno "se rebela contra sí mismo, se cuestiona a sí mismo", lo que generalmente significaba mostrar una preocupación morbosa por el lado oscuro de la naturaleza humana: la obsesión, la locura, los estados mentales extremos. "Jigsaw Feeling", un tema de Severin, trataba de imaginar lo que se sentiría ser autista, mientras que "Suburban Relapse", de Siouxsie, es una descripción oscura y mordaz de un ama de casa al borde de un ataque de nervios: "Whilst finishing a chore/ I asked myself 'What for?'" [Mientras terminaba una

tarea doméstica/ Me pregunté: '¿Para qué?']. La cantante luego observó: "Uno mira las casas y se da cuenta de la cantidad de mujeres desequilibradas que hay en esos jardines de rosas tan cuidados. Eso tiene bastante que ver con el aislamiento emocional en los hogares suburbanos".

Severin y Siouxsie conocían bien los suburbios. Habían crecido en barrios vecinos en la parte sur de Londres, aunque se encontraron por primera vez más tarde, en 1974, en un concierto de Roxy Music al otro lado de la ciudad, en el Wembley Arena. Como buenos fanáticos del glam, no estaban nada convencidos con el igualitarismo punk. "No *todo* el mundo puede hacerlo", había declarado Severin. The Banshees creían necesario mantener una distancia enigmática con el público, tanto al tocar como cuando estaban fuera del escenario: "The Clash supuestamente deja que sus fans duerman en las mismas habitaciones de hotel que ellos", dijo entre risas Severin. "Bueno, ¡si es por nosotros, que duerman bajo la lluvia!" Luego explicó: "Algo mágico sucede cuando la gente se sube al escenario, porque uno se imagina a sus artistas preferidos, como The Doors, y no se los puede imaginar como personas

comunes y corrientes. El escenario es su iglesia. Ese es el aspecto más atractivo e inteligente del glam, la teatralidad, una suerte de drama que se representa en cada concierto".

Esta faceta de la banda emergió en 1979 con *Join Hands*, en especial los temas "Icon" y su largo "cover" del padrenuestro, dos canciones que sirvieron de modelo al gótico y que evocaban una mística pagana e impulsos precristianos. "Con 'Icon' tratamos de crear música en la que uno pudiera perderse, un sonido intenso e hipnótico, ritual", señaló Severin. La canción está basada de manera vaga en la historia de un cura polaco que se prendió fuego, pero parecía más bien un himno en honor a Siouxsie, un "ícono en el fuego" del deseo gótico.

Después de ciertos cambios en la formación (tanto el baterista Kenny Morris como el guitarrista John McKay se fueron del grupo), The Banshees agregaron a otro guitarrista más técnico y convencional, John McGeoch (ex integrante de Magazine), y al baterista Budgie para la grabación de *Kaleidoscope*. Como indica el nombre, el álbum marcó una transición del rigor monocromático de los primeros dos discos a una paleta más variada de colores. La banda incluso logró un sonido encantador en singles como "Christine" y "Happy House", temas que fueron hits en Gran Bretaña. Sin embargo, *Juju*, de 1981, es la obra cumbre de la banda: cada canción parece esculpida con el mismo material os-

curo e impecable. El álbum definió muchísimos aspectos líricos y musicales de lo que sería el gótico. En "Sin in My Heart", "Voodoo Dolly", "Halloween", "Spellbound" y "Night Shift", la banda exploró por primera vez ideas relacionadas con la magia y lo sobrenatural.

En 1982, el grupo grabó dos temas que eran prácticamente manifiestos del nuevo género gótico. "Fireworks", por ejemplo, incluye la frase "We are fireworks" [Somos fuegos artificiales], una imagen impactante de autocelebración y un gesto glam en contra de la monotonía mundana. "Painted Bird" de *A Kiss in the Dreamhouse* rendía homenaje a los seguidores de la banda: "Confound that dowdy flock with a sharp-honed nerve/ Because we're painted birds by our own design" [Confunde a esa bandada gris con templada valentía/ Porque somos pájaros pintados por nuestra propia voluntad]. El tema se inspiraba en la novela homónima de Jerzy Kozinski, cuyo protagonista colecciona pájaros. "Cuando se sentía muy agresivo o frustrado", explicó Siouxsie, "pintaba un pájaro con distintos colores y después lo tiraba otra vez con el resto de la bandada. Y el pájaro la reconocía, pero como tenía colores diferentes, los demás lo atacaban".

Con una tapa exuberante inspirada en Klimt y exquisitas texturas sonoras, *Dreamhouse*, editado en 1982, fue el álbum donde la banda se sumergió en la decadencia de fin de siglo. Musicalmente, las influencias más notorias provenían de la psicodelia inglesa: los Beatles, Syd Barrett, Traffic y el Donovan bucólico y gótico de "Hurdy Gurdy Man" y "Seasons of the Witch". "*Dreamhouse* nació con las primeras palabras de 'Cascade'", observó Severin. Las imágenes de un "líquido que caía" parecían indicar que Siouxsie, la reina de hielo, se derretía para develar una faceta hasta entonces oculta, más delicuescente, sensual y, en "Melt!" (la primera balada del grupo), erótica. Cuando editaron *Scream*, su música era "sexual", pero de la manera en que lo era *Crash* de J.G. Ballard. Ahora, en cambio, en parte debido a la lectura de Severin del último libro de Ballard, *Compañía de sueños ilimitada* ("donde las imágenes son muy suntuosas, sensuales, exóticas", dijo el guitarrista), el grupo había compuesto la banda de sonido perfecta para la seducción.

Por otro lado, *Dreamhouse*, su álbum más arriesgado y variado, también indicaba que el grupo dejaba atrás la escena gótica que había ayudado a fundar. A fines de 1983, editaron un álbum doble en vivo grabado en el Royal Albert Hall, evidencia de que la banda se había vuelto demasiado popular y mainstream para los puristas de la música de culto, un aspecto esencial del gótico. Más o menos

en ese momento, se sumó al grupo Robert Smith como guitarrista. Su propia banda, The Cure, estaba más cerca del gótico light y acusaba el influjo de autores existencialistas, al igual que Joy Division (el primer single de The Cure, "Killing an Arab", estaba basado en *El extranjero* de Camus); pero en lugar de la pulsión de muerte de Ian Curtis, Smith apenas expresaba desánimo y dudas. El sonido del grupo, muy atractivo y claro en *Seventeen Seconds*, de 1979, se enturbió y oscureció en álbumes posteriores como *Faith* y *Pornography*. La voz abstraída de Smith, el beat depresivo y las guitarras monótonas se combinaban para crear la música de rock más neurasténica que se haya grabado en vinilo. Estos discos opresivos cementaron la reputación de The Cure dentro del nuevo género y sentaron las bases de lo que terminaría siendo un enorme y devoto público integrado por los soñadores perdidos de los suburbios.

En el extremo opuesto del gótico edulcorado de The Cure estaba la conflagración dionisíaca de The Birthday Party. *Prayers on Fire*, editado en 1981, comenzaba con la anarquía tribal de "Zoo Music Girl", una canción de amor que mezclaba punk y funk, y oscilaba entre la devoción, el canibalismo, lo

sagrado y lo profano, manifestando una visión "romántica" más cercana a Antonin Artaud que a Nelson Riddle: "I murder her dress till it hurts [...] Oh! God! Please let me die beneath her fists" [Asesino su vestido hasta que duele (...) ¡Dios mío! Déjame morir bajo sus puños].

The Birthday Party eran oriundos de Melbourne, Australia, y en un principio se habían mudado a Londres porque imaginaban que la ciudad estaría repleta de bandas increíblemente revolucionarias, como The Pop Group. Sin embargo, al ver la actitud "cool" que había adoptado el postpunk, su decepción fue enorme. Lo que hicieron entonces fue guardar sus ejemplares bien subrayados de Rimbaud y Baudelaire, y optar por un sonido más estadounidense. Cuando el cantante Nick Cave y el guitarrista Rowland S. Howard enumeraron sus "productos favoritos" en *NME*, incluyeron, entre otros, la novela *Sangre sabia*, a Johnny Cash, Robert Mitchum en *La noche del cazador*, Morticia de *Los locos Addams* y Lee Hazelwood. Cave fue uno de los primeros compositores que rechazó las tendencias ultrarracionalistas y antirreligiosas del postpunk y empleó imágenes de pecado, retribución y condena del Antiguo Testamento. *Junkyard*, el álbum que The Birthday Party editó en 1982, estaba signado por un imaginario que abrevaba del gótico norteamericano, con bebés de plástico y jóvenes evangelistas asesinadas. El dibujante de comics Ed Roth realizó la tapa del disco, en la que se ve

a un monstruo con una lengua enorme y babosa en un auto de carreras que escupe fuego. Howard dijo que al grupo le gustaba el dibujo de Roth porque "evoca una especie de dificultad para expresarse [...] y ese es uno de los mejores aspectos del rock. Uno no tiene que demostrar su inteligencia todo el tiempo. Si uno es inteligente de verdad, sabe cuándo la estupidez es aceptable".

Entre el blues decrépito de "She's Hit", el ritmo macabro de "Big Jesus Trashcan" y el pantano sonoro del tema que daba nombre al álbum, *Junkyard* parecía reflejar la agonía del rock, como si fuera su último testamento. Aunque parezca increíble, The Birthday Party logró vomitar otros dos EP geniales poco después, *The Bad Seed* y *Mutiny*. Algunas de las mejores canciones de esos discos son "Deep in the Woods", con inquietantes árboles que hablan; "Swampland", un relato sureño mitad Faulkner y mitad *Deliverance*; y "Mutiny in Heaven", una descripción blasfema del cielo, donde abundan la corrupción, las ruinas, la basura y las ratas, acompañada de instrumentos sorprendentemente vívidos, con un sonido retorcido y pútrido. En términos de influencia en la escena gótica, sin embargo, la canción más importante del grupo fue "Release the Bats", editada en 1981. El single –que describía, rayando el camp, una relación sexual vampírica– llegó a la cima de los rankings independientes, y se lo publicitó con avisos que rezaban: "Dirtiness is next to antigodliness".[1]

No obstante, el tema que Bauhaus compuso acerca del vampirismo, "Bela Lugosi's Dead", editado en 1979, es la canción que suele considerarse el comienzo del gótico propiamente dicho. El vistoso look del cantante, Peter Murphy –altísimo, pálido, de labios morados y pómulos perfectos–, lo convirtió en un ícono del movimiento y un enigma erótico. Sin embargo, lo que salía de esos sensuales labios era impactante y ridículo, una letanía exagerada de sexo, muerte, religión y blasfemia con una voz que imitaba la de Bowie a la perfección. Hijo de una familia católica practicante, Murphy se rebeló contra su religión con canciones sacrílegas como "Stigmata Martyr", en la que recitaba "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo" en latín, mientras que, durante los recitales, simulaba con mímica su propia crucifixión.

Debido a sus gestos heredados del shock rock y del Grand Guignol, la banda tenía mucho más en común con Alice Cooper que con David Bowie;

1. "La suciedad es cercana a la antidivinidad", en alusión al dicho "Cleanliness is next to godliness" [la limpieza es cercana a la divinidad]. [N. del T.]

es decir, era genial, pero costaba tomarla en serio. Los integrantes tenían un dominio impresionante del aspecto teatral del rock y habían perfeccionado muchos de los trucos del oficio, como emplear luz muy blanca para proyectar sombras dramáticas en el escenario. "Es importante ir al teatro y escapar de la calle, utilizar el espacio, descubrir otro elemento", afirmó Murphy. A pesar de que sus álbumes sufrían de un exceso de pretensión, el grupo componía singles brillantes, como el art funk oscuro y retorcido de "A Kick in the Eye" y "Spirit", una canción misteriosa y etérea. El sonido de la guitarra de Daniel Ash se asemejaba a los momentos más brutales de Gang of Four o Joy Division, sobre todo en sus primeras grabaciones, más orientadas al postpunk, como "Terror Couple Kill Colonel" y "Bela Lugosi's Dead", en las que Ash producía todo tipo de ruidos y usaba múltiples efectos inspirados en el dub.

Si Bauhaus, The Banshees y The Birthday Party fueron bandas de una importancia crucial a la hora de cerrar la brecha entre el postpunk y el gótico, Killing Joke fue la cuarta banda que forjó el sonido y la sensibilidad del nuevo movimiento. Como las otras tres, el grupo empezó experimentando con el

postpunk; en su caso, eso significaba seguir de cerca los pasos de PiL. En 1980, Jaz Coleman, cantante y tecladista, dijo al respecto que querían mantener los elementos funk del grupo de Lydon, pero sin la pátina "asquerosamente dulzona" de la música disco, a la que reemplazarían con "ruido machacante, distorsionado y abrasador". Esa tarea le correspondía al guitarrista Geordie, que transformó el sonido de Keith Levene en algo sulfúrico, cruel y casi inhumano. Coleman también añadía toques de disonancia y zumbidos con el sintetizador, además de su voz furibunda y amenazante. Ellos mismos llamaban a este estilo "música de tensión".

En un comienzo, Killing Joke parecía portar un mensaje vagamente político. Las fundas de sus singles y los avisos en miniatura que publicaban en las revistas de música británicas llamaban la atención debido a sus polémicas imágenes, como la foto de tropas alemanas haciendo el saludo nazi frente al Papa o un montaje de Fred Astaire con un sombrero de copa bailando tap encima de una trinchera llena de cadáveres de la Primera Guerra Mundial. Según explicó el cantante, el nombre Killing Joke [Broma letal] resumía su visión del mundo, "la sensación de alguien que en la Primera Guerra Mundial está a punto de salir de la trinchera para combatir [...] y sabe que en diez minutos estará muerto, y piensa en el hijo de puta del gobierno que lo puso en esa si-

tuación. Eso es lo que estamos tratando de transmitir, la idea de algo que se siente como una broma, pero te termina matando".

Jaz Coleman, sin embargo, distaba de ser un cantante de protesta típico. Hijo de una india brahmán de casta alta, Coleman era rico, erudito y contaba con una excelente formación musical (después de Killing Joke, de hecho, se convertiría en compositor de música clásica). La banda representaba casi su polo opuesto, una entidad hecha de puro barbarismo: los ritmos de Paul Ferguson, por ejemplo, eran siempre tribales y turbulentos. A partir de su segundo álbum, *What's THIS For...!* y hasta el magnífico *Revelations*, de 1982, el grupo se desembarazó de la influencia de PiL (todo lo que tuviera que ver con el dub y el sonido de "Death Disco") y se arrimó más a Black Sabbath: rock pesado, primitivo, con imágenes oscuras y apocalípticas.

Para Coleman, la música de la banda constaba de "sonidos de advertencia para una época de autodestrucción". El fin estaba cerca ("Le quedan como máximo dieciocho meses", afirmó en una entrevista), pero él estaba contento. La era posterior al fin "es lo que estoy esperando ahora", explicó, un momento durante el cual una nueva *in*civilización, más instintiva y brutal, resurgiría de las cenizas como el ave fénix. Coleman agregó en una entrevista con *NME:* "Imagino un mundo más *salvaje* en el futuro, ¿no? La nuestra es música que hace que a uno se le prenda fuego el corazón". De los cuatro elementos, el fuego era el preferido del grupo. Sus integrantes incluso contrataron a un tragafuegos, Dave el Mago, para que actuara con ellos en el escenario. "El fuego me parece el símbolo del poder de la voluntad", declaró Jaz. "Creo que se subestima el poder del individuo." Sin embargo, la música de la banda daba la impresión de exaltar más bien el poder de la muchedumbre.

La fascinación del gótico con lo irracional y salvaje muchas veces se extraviaba en terrenos bastante espinosos, y Killing Joke era un ejemplo claro de esto. La retórica de Coleman –quien alababa la energía masculina, describía la guerra como el estado natural del mundo y vaticinaba con alegría el Juicio Final– se acercaba demasiado a esa zona gris que existe entre lo nietzscheano y lo nazi. "La violencia de nuestro grupo no es la violencia en el plano de lo inmediato, sino la violencia *masiva*, la violencia que borbotea bajo tus pies, la violencia de la naturaleza vomitando", proclamó el cantante con solemnidad. "Y nosotros nos *transformamos* en esa violencia." Incluso algunos seguidores del género notaban que Killing Joke tenía un aura fascista, que el grupo catalizaba en sus recitales.

Las tendencias nazis latentes en el movimiento gótico eran un motivo de preocupación. La costumbre de provocar recurriendo a imágenes fascistas se puede rastrear hasta Joy Division y Siouxsie (quien, en sus comienzos, portaba una esvástica y cantaba el imperdonable verso "Hay demasiados judíos para mi gusto"). The March Violets tomaron su nombre del término que usaban los alemanes para referirse a los oportunistas que se unieron al partido nazi en 1934, después de que Hitler se declarara Führer. La música de Kirk Brandon motivó comparaciones con el nazismo desde los inicios de su carrera con Theatre of Hate. Para peor, Brandon tenía las facciones clásicas del arquetipo ario y cantaba con un estilo operístico; editó los primeros discos de su banda a través del sello SS; y, junto con los otros integrantes, solía pasar "La cabalgata de las valquirias" de Wagner antes de cada recital. Sus temas más emblemáticos y alegóricos, como "Do You Believe in the Westworld?", aspiraban a la épica política, pero sus letras confusas dejaban entrever una ideología muy cuestionable. Lo que no podía negarse era el deseo del cantante de proyectarse como un líder mesiánico. "No somos una banda –declaró– somos un movimiento".

Los impulsos totalitarios de la subcultura gótica, sin embargo, se veían neutralizados por la otra gran pasión de sus seguidores, la cual apuntaba en la dirección opuesta y podía resumirse mediante la arcaica sentencia libertina de Aleister Crowley: "Lo que hagáis será ley". Aunque parezca extraño, considerando la atracción que sentían hacia lo prohibido, en realidad los cultores del gótico no le daban mucha importancia a las drogas. La decadencia que les interesaba consistía más bien en el fetichismo sexual y los looks vampíricos: medias de red, botas altas de cuero negro y un uso teatral de la sombra de ojos oscura. Debido al énfasis que el gótico ponía en la belleza exterior y los accesorios visuales, eran muchas las mujeres que gravitaban hacia esta nueva corriente. "Hasta el día de hoy, ninguna otra subcultura tuvo una participación femenina tan grande", señaló Mick Mercer. Sin embargo, la gran cantidad de mujeres en la escena no impidió que esta rápidamente se degradara hasta convertirse en una suerte de versión postpunk del más machista de los géneros, el heavy metal.

Los primeros góticos, en general, compartían la mentalidad postpunk de The Banshees. El "rock 'n' roll" era algo que debía descartarse, darse por muerto. Sin embargo, The Sisters of Mercy eran rockeros recalcitrantes. Fanáticos de The Birthday Party, los integrantes del grupo los imitaron adoptando un imaginario norteamericano y rechazando el new pop europeo. "Hay un montón

de bandas espantosas que están saliendo de Inglaterra, sobre todo de Londres", afirmó en 1983 Andrew Eldritch, cantante y cerebro del grupo. "Muchos se suben al escenario con esa actitud, ¿no?, de decir 'Miren, no somos una banda de rock'. Así que nosotros hacemos lo contrario, damos un paso al frente y gritamos '¡Nosotros *sí* somos una banda de rock!' Y lo gritamos bien fuerte."

Estas eran declaraciones polémicas en una época en la que la mayor parte de los medios londinenses estaba dispuesta a hablar bien de cualquier tipo de música, mientras no fuese rock. La escena hipster de 1983 era una mezcolanza increíblemente amplia, que abarcaba géneros extranjeros (música go-go de Washington D.C., electrónica de Nueva York, tribal de África) y locales (el falso jazz de Sade; la falsa salsa de los payasos trajeados de Blue Rondo A La Turk; el falso total de Style Council, la banda de Paul Weller). De hecho, lo único que tenían en común todas esas tendencias era la ausencia absoluta de acordes potentes y distorsionados. Asqueados ante esta nueva generación, para la cual Nina Simone era un monstruo sagrado e Iggy Pop un don nadie, The Sisters of Mercy le declararon la guerra al pop.

Eldritch, un intelectual educado en Oxford, decía admirar la estupidez y "perseverancia" del heavy metal. Para su banda, el rock era menos un género musical en evolución que un repertorio de imágenes y afectaciones (usar lentes de sol a la noche, tener un cuerpo esquelético por el abuso de anfetaminas, vestirse íntegramente de negro, etcétera). Sus integrantes ni siquiera entendían ciertos aspectos básicos del rock, como la importancia de la autenticidad y la energía: usaban cajas de ritmos en lugar de un baterista de verdad y sus guitarras, en vez de sonar imponentes, eran más bien atmosféricas, etéreas e insustanciales, al igual que el humo de hielo seco que desplegaban sobre el escenario en vivo (un truco barato para generar mística, algo que la banda admitía).

Sin embargo, "The Temple of Love", editado en 1983, se convirtió en el himno gótico del año. Su única competencia era "Fatman" de Southern Death Cult, que llegó al puesto número uno de los rankings independientes poco después. Incluso para los estándares cada vez más modestos del género, "Fatman" era un tema de rock paupérrimo; pero a esa altura, en cierto sentido, la música misma casi no importaba. Al ser teloneros de Theatre of Hate y Bauhaus, Southern Death Cult fue conquistando a los fans de esos grupos (y otros como Killing Joke y The Banshees) a medida que estos se separaban o pasaban al mainstream.

La banda parecía una cruza entre Bow Wow Wow y Led Zeppelin, con ritmos tribales y un cantante, Ian Astbury, que lucía una cresta muy parecida a la de Anabella, además de varios collares de plumas y huesos de aves (accesorios que, uno imagina, se ampliaban cada vez que ordenaba pollo en el restaurante de turno). Astbury vivió cinco años en Canadá de muy joven, donde visitó varias reservas indígenas, y regresó al Reino Unido en 1977, justo a tiempo para participar con fervor en la revolución punk. Sin embargo, cuando la escena se disipó, el cantante quedó desorientado y buscó refugio espiritual en la cultura de los pueblos originarios de los Estados Unidos; el nombre de la banda, Southern Death Cult [Culto sureño a los muertos], lo sacó de una tribu del valle de Mississippi, que rendía tributo a sus ancestros erigiendo tótems y santuarios.

Después de varios cambios de formación, el grupo pasó primero a llamarse Death Cult y luego, simplemente, The Cult. Junto a la palabra "Death" [muerte] desaparecieron los últimos vestigios góticos de su música. En muy poco tiempo y sin la más mínima vergüenza, The Cult se transformó en una banda de cock rock pelilarga como cualquier otra. Sus puntos de referencia

eran los clásicos de finales de los sesenta y principios de los setenta: The Doors, Steppenwolf, Led Zeppelin. El título de algunas canciones seguía evocando cierto aire intrépido, como "Revolution" y "Spirit Walkier", pero en 1985 The Cult encarnaba básicamente todo lo que Sex Pistols y el punk habían querido erradicar. Ian Astbury luego se uniría a Ray Manzarek y Robbie Krieger para reemplazar a Jim Morrison en una banda de rock orientada exclusivamente a la nostalgia, The New Doors.

Si el gótico pasó del postpunk al rock ruidoso y egocéntrico, Echo and the Bunnymen siguió el rumbo opuesto: en lugar de descender a lo oscuro, se elevó hacia la luz. El sonido limpio y celestial de sus guitarras y las voces suplicantes de sus integrantes parecían indicar que la banda buscaba la beatitud o la gloria. En sus comienzos, a Ian McCulloch, el cantante principal, se lo comparaba con Jim Morrison. Y si bien su voz de barítono tenía un timbre similar, con mucho cuerpo y color, también dejaba entrever un elemento de inocencia adolescente que el cantante de The Doors no había tardado en perder debido a sus excesos y soberbia. Cuando Echo and the Bunnymen empezó a tocar en 1979, en Liverpool, se afirmó que eran los pioneros de una "nueva psicodelia", a pesar de que en aquel entonces la banda no ingería ninguna sustancia más alucinógena que la cerveza. Después se los asoció con el

género que algunos llamaban "big music", un estilo de rock de los ochenta que unía el minimalismo postpunk con la ambición típica de las bandas de los sesenta, representado por grupos como The Waterboys y Simple Minds. Sin embargo, de todos sus contemporáneos, U2, los rivales de Echo and The Bunnyman, fueron quienes terminaron popularizando el sonido de este género.

Todos estos grupos se inspiraban en Television, la última banda de los sesenta o la primera en tocar rock de los ochenta, según a quién se le pregunte. Uno de los grupos seminales de la escena de CBGB en Nueva York a mediados de los setenta, Television, por alguna razón, fue mucho más influyente en Inglaterra que en los Estados Unidos. *NME* predijo que su cantante y guitarrista principal, Tom Verlaine, iba a dominar la década siguiente como Bob Dylan había dominado la anterior. La banda incluso tuvo un par de hits en Gran Bretaña. Es raro, pero Verlaine y Richard Lloyd, el segundo guitarrista, enseñaron a las bandas británicas a tocar rock de una manera distinta a la norteamericana, ya que su estilo le debía poco y nada a Chuck Berry o cualquiera de los grandes del blues. Al escuchar por primera vez su álbum debut, *Marquee Moon*, The Edge, el guitarrista de U2, sintió "que todo había cambiado". "La guitarra eléctrica hasta ese momento me parecía un instrumento agotado, poco original." Por idealistas que suenen los títulos de sus canciones –"Elevation", "Glory", "The Dream's Dream"–, el sonido de Television no tenía nada de hippie ni de optimista: era duro, brillante y puro. Sus ecos pueden oírse en gran parte de la música británica de los ochenta, pero principalmente en los primeros dos álbumes de Echo and the Bunnymen, *Crocodiles* y *Heaven Up Here*.

Al escuchar *Crocodiles*, editado en 1980, lo primero que se nota es el enfoque minimalista del álbum. El bajo de Les Pattinson se encarga de las melodías principales, la afilada guitarra de Will Sergeant deja abundantes espacios vacíos y rehúye de los solos como de la peste, y la batería de Pete De Freitas toca apenas lo necesario para crear tensión y dinamismo. Después, claro, uno se maravilla de la precoz autoridad y potencia de la voz de McCulloch. Muchas de las canciones del grupo expresan dudas, angustia y desesperación –"Is this the blues I'm singing?" [¿Acaso esto que canto es blues?], se pregunta McCulloch en "Rescue"–, pero la precisión y calidez del sonido de la banda provocan las sensaciones opuestas: confianza, vigor, esperanza.

El público de la banda coincidía en parte con el de Joy Division –jóvenes con sobretodo y el peso del mundo sobre sus hombros– y, en ciertos aspectos,

Heaven Up Here parece una respuesta a *Closer*, editado el año anterior. Ambos tratan los mismos temas: hipocresía, desconfianza, traición, potencial desperdiciado. En "The Disease", por ejemplo, McCulloch dice que su vida podría cambiar "si solo le dieran una oportunidad", pero después agrega: "If you get yours from heaven/ Don't waste it" [Si el cielo te la otorga/ No la dejes pasar]. Sin embargo, mientras que en *Closer* Ian Curtis está hipnotizado con sus propias visiones fúnebres, *Heaven Up Here* es un disco orientado hacia la luz. "We have no dark things" [No tenemos cosas oscuras], declara McCulloch en "No Dark Things", rechazando de lleno el espíritu apocalíptico y depresivo del gótico; unas pocas canciones después, el álbum termina con la incontenible euforia de "All I Want", una celebración del acto mismo de desear.

Complementando los espacios vacíos de su disco anterior con texturas de guitarras superpuestas, teclados, pistas múltiples y sonidos atmosféricos, *Heaven Up Here* logró que Liverpool cobrara una relevancia musical que no tenía desde la época de los Beatles. A diferencia de otras ciudades británicas, vista de afuera, Liverpool daba la impresión de no haber sido afectada por el punk.

En realidad, el caos de 1976 *sí* reactivó la escena musical de la ciudad, que había decaído durante la primera mitad de la década. "Pero nunca produjo ninguna banda de punk clásica ni nada parecido al Oi!", afirmó Paul Du Noyer, el corresponsal de *NME* en Liverpool en aquella época. El postpunk tampoco tuvo mucha suerte allí, o por lo menos no alcanzó el nivel de experimentación de Londres, Sheffield y Leeds, donde surgió el noise industrial de sintetizadores, el avant funk y el dub apocalíptico.

"Toda la cosa vanguardista del postpunk, digamos que a nosotros nos parecía bastante estúpida", explicó Bill Drummond, representante de Echo and the Bunnymen y cofundador de Zoo, un innovador sello discográfico independiente de Liverpool. En su opinión, la música de la ciudad no solo debía ser melodiosa, además "tenía que ser una *fiesta.* Las letras de McCulloch, en general, estaban motivadas por la angustia, pero la música en sí era gloriosa". Exactamente lo mismo podía decirse de otros grupos postpunk locales de aquel entonces, como Wah!, Heat (famosos por sus acordes resonantes y crescendos infinitos), y la banda neopsicodélica The Teardrop Explodes, cuyo sonido Julian Cope, su cantante, describió como "gritos de alegría".

Cope, McCulloch y el líder de Wah!, Pete Wylie, habían integrado una pseudo-banda juntos antes de hacerse conocidos, llamada The Crucial Three.

La existencia de este grupo se reduce mayormente a rumores y una buena dosis de exageración: apenas si grabaron un par de canciones y nunca llegaron a tocar en vivo. Este tipo de banda fantasma –como The Mystery Girls, The Nova Mob o A Shallow Madness– era característica de Liverpool. Casi todos los músicos medianamente importantes de la incestuosa corriente musical local habían formado un grupo juntos en algún momento. "A la gente le gustaba actuar", señaló Du Noyer. "Se entretenían con el proceso de encontrar un nombre para la banda o diseñar la imagen y el concepto, pero no les gustaba la parte más aburrida, como conseguir equipos y ensayar."

Toda la escena se centraba en el club punk Eric's, una especie de laboratorio donde se probaban las futuras estrellas de la ciudad, como la banda Big in Japan. Creada por Drummond, sus integrantes eran la carismática rockera glam Jayne Casey; el futuro baterista de The Banshees, Budgie; el futuro cantante de Frankie Goes to Hollywood, Holly Johnson; Ian Broudie, quien luego sería productor y miembro de Lightning Seed; y Dave Balfe, quien más tarde cofundaría Zoo, tocaría los teclados en The Teardrop Explodes y se transformaría en un magnate de la industria de la música. Big in Japan era una mezcla de Roxy Music, *The Rocky Horror Show* y el loquísimo grupo escocés de pop punk The Rezillos. "Una explosión de color" fue la frase que utilizó Drummond para describir a su grupo. "Exagerábamos al máximo en vivo. Y era absolutamente vergonzoso."

A diferencia de las bandas de Leeds –como Gang of Four y su ambivalencia hacia el entretenimiento o The Mekons, un grupo rebuscadamente normal–, los postpunk de Liverpool no sentían ningún pudor al perseguir la fama. "Stars are stars and they shine so hard" [Las estrellas son estrellas y brillan intensamente], cantaba McCulloch en "Stars Are Stars", un tema de *Crocodile*. Este tipo de letras grandilocuentes era común en las canciones del grupo, pero es posible que McCulloch también estuviera cantando sobre sus propias ambiciones de llegar al estrellato, una mezcla de encandilamiento y la confianza absoluta de que, algún día, él también alcanzaría el firmamento del rock. Obsesionado con Bowie (en una época llegó a pedir que lo llamaran "Duque", en referencia al Delgado Duque Blanco), McCulloch se pasó toda su adolescencia sintiendo que "había una enorme cámara en el cielo grabándome". "El primer verso de 'Going Up', de *Crocodiles*, era la frase '¿Acaso no están mirando mi película?' (es terrible, lo sé). Se suponía que iba a ser solo un chiste aislado, pero me entusiasmé."

De joven, McCulloch no parecía tener pasta de estrella. Miope hasta la exageración, usaba "unos anteojos de aviador azules horrendos, a menudo sostenidos con cinta adhesiva, porque se caían a pedazos", señaló Drummond. Pero más allá de los lentes y de su gran timidez, McCulloch había nacido para el mundo del espectáculo. Poseía una belleza luminosa, labios prominentes y pelo enredado, y había pasado horas frente al espejo perfeccionando el arte de la presencia escénica y la proyección corporal. Estaba tan seguro de su destino como músico que rechazó la oportunidad de ir a la universidad y se pasó dos años sin hacer nada, esperando que se formara casi por arte de magia la banda perfecta a su alrededor. Y así fue.

Los lectores de *NME* votaron a Echo and the Bunnymen como el segundo mejor grupo del país a comienzos de 1982 y a *Heaven Up Here* como mejor álbum de 1981. Se trataba de un gesto de protesta contra el new pop de parte de la silenciosa mayoría de los seguidores del postpunk, furiosos por haber comprobado durante los doce meses previos que, aparentemente, cualquier banda podía volverse popular y ganarse el respeto de la crítica mientras no fuera británica, usara guitarras ni estuviera integrada solo por hombres: es decir, mientras no fuese el tipo de grupo que esta audiencia prefería. Así, Echo and the Bunnymen de a poco conquistaba el público que había quedado huérfano después de la separación de Joy Division, aunque no eran los únicos. U2 también contaba con una aceptación cada vez mayor.

No es coincidencia, por tanto, que Ian McCulloch empezara a criticar a Bono y compañía, afirmando que sus canciones eran "música para plomeros y obreros", mientras que las de Echo and the Bunnymen "estaban hechas para los océanos y las montañas". El cantante había captado con perspicacia la amenaza que representaba U2: después de todo, eran sus mayores rivales en ese mundo post-Joy Division. Sin embargo, una parte importante de los antiguos seguidores de Ian Curtis también había sucumbido a la tentación del new pop. "Lo que muchos denominan 'mentalidad new pop' no es más que *resignación*", explicó Andy McCluskey, cantante de Orchestral Manoeuvres in the Dark, banda synthpop de Liverpool. Para McCluskey, este género representaba un paso atrás respecto de la intensidad visionaria encarnada por Ian Curtis. "Creo que Joy Division fue el último grupo que apareció para *buscar* algo interesante." Pero quienes no estaban convencidos con el sueño new pop seguían esperando a que apareciera una banda con vi-

sión propia, que promoviera un idealismo cautivante y se ganara la devoción de su público.

Ese era, precisamente, el objetivo de U2. Su primer hit, "I Will Follow", dejaba en claro que sus integrantes estaban en busca de nuevos seguidores. Antes, además, habían grabado su primer single, "11 O' Clock Tick Tock", con Martin Hannett como productor, y otro inspirado en Ian Curtis, "A Day Without Me". En ese tema, Bono hablaba del fallecido cantante, que miraba "el mundo que dejé atrás". Era como si Bono se estuviera preparando conscientemente para reemplazar a Curtis. Según Tony Wilson, no cabía duda al respecto. "Dos meses después de la muerte de Ian, trajeron a U2 a mi oficina en Granada TV, porque querían darlos a conocer, y recuerdo que Bono se sentó en mi escritorio y me dijo lo mucho que lo había afectado la muerte de Ian [...], que Ian era el cantante número uno de su generación, y que él, Bono, ¡sabía que solo llegaría a ser el número dos!", contó entre risas Wilson. "Y después agregó algo más. Algo como: 'Ahora que se ha ido, te prometo que lo haré por él'. Creo que lo dijo de una manera un poco menos ridícula, ¡pero no mucho!"

En 1983, estos nuevos "jóvenes gloriosos" alcanzaron la fama, con el respaldo de todos los que no se habían sumado a la escena gótica y ahora creían haber encontrado, al fin, una corriente trascendente, la big music. En febrero, tanto Echo and the Bunnymen como U2 tuvieron sus primeros hits en el Top 10 del Reino Unido, "The Cutter" y "New Year's Day", respectivamente. En esta línea, y luego de incursionar brevemente en el new pop, Simple Minds volvió al género al que estaba destinado, el art rock para las masas, y logró una serie de hits cada vez más exagerados, cuyas letras, a cargo de Jim Kerr y llenas de descripciones románticas e idealistas, evocaban asombro y sed de aventura.

Las imágenes naturistas y desmesuradas se volvieron algo frecuente en la música británica durante 1983 y 1984, desde canciones como "The Big Music", "A Pagan's Place" y "The Whole of the Moon" de The Waterboys hasta hits de Big Country como "Fields of Fire (400 Miles)" o "In a Big Country". Este fenómeno no se limitaba al mainstream. The Blue Orchids, banda formada por Martin Bramah y Una Baines, ex integrantes de The Fall, llegó a la cima de los rankings independientes con *The Greatest Hit (Money Mountain),* un magnífico álbum de neopsicodelia lisérgica, con versos muy poéticos sobre el paganismo y el panteísmo. Su emblemático tema "Dumb Magician" terminaba con

un desafiante llamado a la trascendencia ("La única salida está en lo alto") mientras que "Mad as the Mist and Snow" incluía citas de W.B. Yeats. The Blue Orchids fueron teloneros de Echo and the Bunnymen durante su gira por Gran Bretaña en 1981 y, en cierto sentido, ambos grupos (uno desde el underground y el otro desde el mainstream) perseguían el mismo ideal, "la gloria más allá de todas las glorias", en palabras de Bill Drummond. Esto podía verse en las tapas de sus discos: *The Greatest Hit* mostraba cómo el sol se asomaba por detrás de las montañas, mientras que *Heaven Up Here* retrataba hermosamente a los cuatro integrantes de la banda en la playa, mirando el mar, bajo un cielo turquesa.

Además de la grandilocuencia lírica y visual, estos grupos compartían un vínculo con la cultura celta. Todos provenían de Escocia, de Irlanda, o de ciudades con una considerable población irlandesa como Liverpool y Manchester. Por otro lado, solían investir su búsqueda de "gloria indefinible" mediante la adopción de una vaga temática militar o un tono mesiánico. Echo and the Bunnymen, por ejemplo, usaba camuflaje, humo y efectos de iluminación in-

geniosos para crear una atmósfera bélica en sus recitales de 1980 y U2 se embarcó en una cruzada a favor del pacifismo con su tercer álbum, *War*. Durante la gira que acompañó el álbum, Bono recorría el escenario de punta a punta agitando, mientras el grupo tocaba, una bandera blanca.

A diferencia de Echo and the Bunnymen, cuya "misión" era bastante nebulosa, nadie podía dudar del carácter moral de U2. El suyo era punk positivo *de verdad*, un intento de utilizar, por primera vez, la energía del rock para algo constructivo. En una entrevista al comienzo de su carrera, Bono descalificó la insurrección de Sex Pistols, considerándola una "estafa". "¿No te das cuenta de que nosotros nos estamos rebelando contra la idea de la rebelión?", agregó. Tres de los integrantes de la banda –Bono, The Edge y el baterista Larry Mullen– se habían convertido a un grupo cristiano llamado Shalom. "Me encantó la idea de volver a nacer", explicó Bono a la revista *Mother Jones* en 1989. "En realidad, ¡creo que todos deberíamos renacer cada día!" A los veinte años, la idea de "rendirse diariamente" y sacrificarse por una causa común extasiaba a Bono y sus colegas de un modo sublime.

La fe permeaba cada detalle de los primeros álbumes de U2, desde la fría incandescencia de la guitarra de The Edge hasta lo que el crítico Richard Cook denominó el "invitador éxtasis" del cantante. "Sería un error que di-

jera 'sí, podemos cambiar el mundo con una canción'", le dijo Bono a *Trouser Press*. "Pero cada vez que empiezo a componer ¡es justo lo que intento hacer!" Los ídolos de la banda eran Bob Marley, que combinó a la perfección religión con indignación política, y The Clash, aunque U2 eligió referentes políticos más universales y humanistas que los de Strummer: Martin Luther King y el movimiento del sindicato polaco Solidaridad, en lugar de las Brigadas rojas y el sandinismo.

Lo que evitaba que U2 cayera en la mera santurronería era la energía de su rock post-Television. "I Will Follow", por ejemplo, parecía el equivalente irlandés de "Public Image", de PiL. Los acordes radiantes de The Edge y la voz apasionada de Bono generaban una reacción muy particular que terminaría definiendo a la banda, una suerte de elevación espiritual completamente ajena al cuerpo. Su música nunca hacía mover las caderas; era excitante, pero asexuada e imposible de bailar. Este estilo marcial dependía en gran medida de Larry Mullen, quien había aprendido a tocar la batería en la banda de música de su escuela.

Para entender a U2, la palabra clave es "infancia", patente desde los rit- mos de marcha escolar y la voz de coro de iglesia del cantante hasta la hermosa foto de un niño rubio de seis años en la contratapa de su primer álbum, *Boy*. Este disco tenía temas como "Stories for Boys" o "Into the Hear", en los que Bono decía que uno debía volver "al corazón de la niñez", para encontrar la cándida pureza de espíritu que se pierde con los años. En aquel entonces, según afirmaba el cantante, él quería que, en sus recitales, el público se sintiera purificado espiritualmente, como si se tratara de un renacimiento.

Para U2, todo debía hacerse a gran escala. De ahí la exageración de las letras, la voz, el sonido, el sentido de propósito, la ambición (U2 siempre aspiró a ser el grupo más importante del mundo). "Si nos quedamos en clubes pequeños, pronto tendremos mentes pequeñas y terminaremos componiendo música pequeña también", explicó Bono a *Trouser Press*. Cuando se editó *War*, en 1983, el grupo entró en la categoría de pesos pesados, llegando a la cima de los rankings en el Reino Unido y al puesto número doce en Norteamérica. La subsiguiente gira por los Estados Unidos quedó documentada en el álbum en vivo *Under a Blood Red Sky*, recital grabado en un anfiteatro al aire libre en Colorado, que se transmitió por MTV y del que luego se extrajo lo que sería el videoclip de "Sunday Bloody Sunday". Cuando el video comenzó a emitirse

con frecuencia en MTV, U2 quedó a un paso del megaestrellato. En 1984, con "Pride (In the Name of Love)", lo alcanzaron.

No obstante, el álbum que acompañó esa canción, *The Unforgettable Fire*, era sorprendentemente sutil, ya que reemplazaba los estribillos exuberantes por melodías suaves y atmosféricas. El coproductor, Brian Eno, animó a la banda a crear composiciones sonoras que permitieran a la audiencia *ver* lo que el grupo trataba de expresar; es decir, hacer música literalmente *visionaria.* The Edge también decidió dejar de lado su experticia y reputación como guitarrista para experimentar con los teclados y ocuparse del "espectro atmosférico" de las canciones. Lo que era bastante lógico, ya que de alguna manera siempre había utilizado la guitarra como un sintetizador para crear capas de sonidos y arabescos melódicos, en lugar de componer riffs más típicos. Evitando los solos y la distorsión sucia, The Edge recurría a efectos y técnicas como el eco, los slides, los armónicos y el sustain prolongado; el resultado era un conjunto de sonidos amorfos que retenían, sin embargo, cierta cualidad orgánica. En *The Unforgettable Fire*, de hecho, se convirtió en el guitarrista más cinematográfico del rock: el tema principal del álbum, por ejemplo, evoca a la perfección la majestuosidad de un ocaso cualquiera o la Vía Láctea en una noche estrellada.

Los integrantes de Echo and the Bunnymen, por otro lado, mantenían un delicado equilibrio entre los gestos enfáticos y la distancia irónica. McCulloch usaba palabras como "Cielo" de modo tal que se volvían significantes brumosos, supuestamente vinculados a cierta perfección inimaginable o sobrenatural, pero sin dar demasiados detalles sobre la naturaleza de la espiritualidad que evocaba y prodigando chistes para no caer en la afectación. "Había muchos puntos en común entre nuestro público y el de U2", señaló el cantante en 1989. "Pero creo que a quienes escuchaban U2 les gustaba la arenga, y quienes nos escuchaban a nosotros preferían el sarcasmo."

Después del tortuoso tercer álbum de la banda, *Porcupine*, un disco de transición, en 1984 se editó *Ocean Rain*, una obra prolija, con arreglos orquestales y, gracias a los gemidos orgásmicos de "Thorn of Crowns", contenido erótico explícito, algo nuevo para el grupo. La música de Echo and the Bunnymen siempre había sonado gloriosamente gris, pero ahora se había vuelto tecnicolor, en especial, en canciones románticas y lánguidas como "The Killing Moon", con abundantes arreglos de cuerdas. A diferencia del resto de

la escena big music, en este álbum el grupo se alejaba del rock y se sumergía en el pop más puro. Según McCulloch, *Ocean Rain* era "música para besarse", frase que ponía en evidencia el rasgo del grupo que más atraía a sus seguidoras adolescentes: los notorios labios del cantante. La estrategia funcionó. Irónicamente, los integrantes de Echo and the Bunnymen, la banda que tanto había contribuido al resurgimiento del rock en la era del new pop, se convirtieron en estrellas pop convencionales. "Missing the point of our mision/ Will we become misshapen?" [Si erramos el objetivo principal de nuestra misión/ ¿Nos deformaremos?], se había preguntado antes McCulloch en *Porcupine*, un álbum confuso y decepcionante. Sin embargo, a pesar de su ropa camuflada y de la retórica abstracta, este grupo no era como U2: sus integrantes, en realidad, no tenían *ninguna* misión, más allá de exorcizar la tristeza y celebrar lo maravilloso que es existir.

CAPÍTULO 22

TOMAR POR ASALTO EL SIGLO XX:
ZZT, THE ART OF NOISE Y FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD

Al final de su período como representante de Bow Wow Wow, Malcolm McLaren viajó a Nueva York en agosto de 1981 para acompañar el inicio de la primera gira de la banda por los Estados Unidos. Durante su estadía, el ex manager de Sex Pistols emprendió una suerte de safari etnomusicológico por el sur del Bronx, guiado por uno de los integrantes de Gray, Michael Holman, quien solía oficiar de embajador del mundo del grafiti y el hip-hop. Así, McLaren fue testigo del breakdancing, el scratching y el rap *in situ*, y se fue de la ciudad con la absoluta convicción de que el hip-hop era punk negro. Por si fuera poco, la manera en que los DJ usaban temas viejos para hacer música nueva representaba el tipo de piratería cultural que este defensor del amateurismo tanto apreciaba.

En 1982, cuando los rankings del Reino Unido se encontraban bajo el dominio absoluto del new pop, McLaren llegó a la conclusión de que estaba a punto de estallar una nueva escena basada en el redescubrimiento de la música étnica sin pretensiones: el público, afirmaba, recibiría con los brazos abiertos cualquier cosa que sonara "auténtica" –el pop sudafricano, la música hillbilly de los Montes Apalaches, el merengue dominicano, el zydeco, los ritmos cubanos– como consecuencia de un nuevo rechazo hacia el pop "manufacturado". Para McLaren, el hip-hop también era una especie de folklore urbano. La debacle de Bow Wow Wow, además, lo convenció de que debía liderar per-

sonalmente su próximo proyecto y convertirse en una estrella por cuenta propia. Sin embargo, todavía hacía falta un productor que pudiera convertir en algo coherente su más reciente mezcla de ideas subversivas: una combinación de hip-hop y rap con ritmos folklóricos provenientes del mundo entero.

Aunque parezca irónico, McLaren recurrió a alguien que se especializaba en el tipo de pop súper prolijo que él quería exterminar: Trevor Horn. Después del increíble éxito de *The Lexicon of Love* de ABC, Horn era el productor más buscado del momento, y Spandau Ballet –la antigua banda new romantic que había dado un paso en falso al abandonar el synthpop e incursionar en el funk blanco– se moría por trabajar con él. Los integrantes del grupo estaban desesperados por adoptar el sonido exuberante de ABC, y a Horn también lo cautivaba la idea de repetir su último éxito sin tener que tomarse el trabajo de innovar demasiado. No obstante, McLaren despertó su sed de aventura. "Me interesaba Malcolm, parecía divertidísimo", explicó. La colaboración entre ambos estaba destinada a marcar un punto de inflexión en su carrera y en la historia del pop británico.

El ex Maquiavelo y el productor estrella no habrían podido formar una pareja más dispareja. Para McLaren, Horn era el principal responsable del carácter asexuado e inocuo que detestaba del new pop; Horn, por su parte, pensaba que Sex Pistols era un fraude, ya que su oído le decía que *Never Mind the Bollocks* había sido un producto creado meticulosamente en el estudio. A pesar de sus diferencias, sin embargo, se llevaban bien. "Malcolm es muy simpático", señaló Horn. McLaren, por su parte, se entusiasmó con la idea de ampliar los horizontes musicales de su nuevo colaborador, arrastrándolo por todo el planeta para llevar a cabo su proyecto, cuyo título provisional era *Folk Dances of the World.*

Sin embargo, debido a limitaciones presupuestarias, ese recorrido mundial tuvo que reducirse a una visita a Sudáfrica y una larga estadía en la cosmopolita Nueva York, donde la gran cantidad de músicos de todo el mundo permitía simular un enfoque globalizado. En Soweto, un pueblo de Sudáfrica, McLaren encontró intérpretes callejeros, a quienes Horn grabó tocando canciones populares y tradicionales. McLaren registraría algunas de ellas como composiciones propias más adelante, y uno de estos temas afro pop incluso se convertiría en un enorme hit en Gran Bretaña a comienzos de 1983, "Double Dutch".

Para ese entonces, McLaren ya era un habitué de los rankings, después de haber llegado al Top 10 del Reino Unido a fines de 1982 con su single "Buffalo

Gals", una fusión bizarra entre hip-hop y música bailable tradicional de los Apalaches, que vendió medio millón de unidades a pesar de la sordera y falta de ritmo incurables de este manager devenido cantante. Siguiendo la vetusta tradición del robo en el hip-hop, el tema tomaba la melodía y el título de un baile folklórico norteamericano, mientras que McLaren recitaba versos como "Four buffalo gals go 'round the outside/ And do-si-do with your pardners" [Cuatro chicas de Buffalo den rondas por afuera/ Y bailen el do-si-doh con sus parejas], encarnando una precaria cruza entre un director de baile sureño y un DJ del Bronx. Los DJ y raperos del World's Famous Supreme Team se encargaron del scratching (que hizo aquí su primera aparición en el pop mainstream) y agregaron frases enigmáticas, como "She's looking like a hobo" [Ella parece una indigente]. En la cultura dance del Reino Unido, "Buffalo Gals" es considerado hoy un himno del hip-hop, y su extraño collage de beats, melodías de bajo y samples lo convirtieron en un tema seminal de géneros como el jungle y el trip-hop.

Para unificar esta mezcla tan extraordinariamente delirante, Horn acudió a un equipo de músicos y técnicos profesionales, integrado por el ingeniero Gary Langan y la arreglista y tecladista Anne Dudley (con quienes había trabajado en *The Lexicon of Love*) y el programador y experto en informática J.J. Jeczalik. Como carecía por completo de habilidad para tocar instrumentos o cantar, McLaren aportó una gran cantidad de ideas originales, pero muy poco material musical en sí. Para realizar "Buffalo Gals" y el álbum que acompañaba la canción (ahora llamado *Duck Rock*), el equipo de Horn tuvo que ensamblar las variopintas partes del proyecto y llenar numerosas lagunas. "Anne se encargaba de la música y J.J., de los ritmos", observó Horn. Durante estas explosivas sesiones en el estudio, nació un notable espíritu de colaboración entre Langan, Jeczalik y Dudley. El trío se transformaría en la base de Art of Noise, el siguiente proyecto que produciría Horn, y el más ambicioso de su carrera. "*Duck Rock* demostraba que uno podía editar un disco con material muy diverso", afirmó Dudley, cuyo papel crucial en la grabación se ve reflejado en los créditos de las composiciones, de los que se le otorgaron una tercera parte. "En ese sentido, fue como un prototipo para los futuros álbumes de nuestra banda."

La creatividad de McLaren era tan caótica que, incluso antes de que *Duck Rock* saliera a la venta, él ya estaba elucubrando su próxima creación, un disco que combinaría el pop con la ópera. De hecho, efectivamente lograría un hit

luego con su plagio de Puccini, "Madame Butterfly", pero a esa altura Horn ya había pasado a otra cosa. Si bien trabajar con McLaren había sido pura anarquía, la experiencia también lo ayudó a descubrir un sinnúmero de posibilidades que hasta entonces no había imaginado. "Aprendí más trabajando en ese solo disco con Malcolm que con ningún otro artista", admitió. El impulso innovador y provocador del excéntrico representante rapero era contagioso. A Horn no le sería fácil volver a producir grupos monótonos de pop edulcorado para las masas.

Lo único que los productores estrella pueden hacer, cuando se cansan de emperifollar y acicalar la música que otros consideran insalvable, es fundar sus propios sellos discográficos, donde disfrutan de un control y de una libertad mucho mayores, y donde también, lógicamente, pueden ganar mucho más dinero. La esposa y representante de Horn, Jill Sinclair, era lo suficientemente hábil y despiadada como para llevar esta idea a la realidad. Su marido, por otra parte, había fabricado un sonido propio espectacular. Sin embargo, lo que él quería en realidad era que el sello contara con una identidad fuerte y recono-

cible; ese era –lo admitía– su punto débil. Por ejemplo, The Buggles, el único grupo que había liderado, logró un hit internacional, "Video Killed the Radio Star", pero pasó rápidamente al olvido por no tener una imagen vendedora. Lo que Horn necesitaba era una persona como McLaren, un mago de la retórica que supiera, además, cómo manipular a los medios. Solo se le ocurrió una persona capaz de hacerlo: Paul Morley, el tempestuoso profeta del new pop de la revista *New Musical Express.*

"Durante un año entero tuve ganas de *lincharlo*", dijo Horn entre risas. Morley había entrevistado a The Buggles y titulado el artículo "VIEJOS VERDES CON AMANERAMIENTOS MODERNOS", para indicar que se trataba de meros sesionistas de rock progresivo disfrazados de músicos new wave. "En cierto modo, no se equivocaba", admitió Horn. "Uno de los defectos de la banda era que no teníamos un manifiesto listo. Cuando trabajé con ABC, en cambio, me di cuenta de que Martin Fry era muy elocuente y sabía perfectamente cómo presentar por escrito su música." Tanto Morley como Horn actuaron en el videoclip de "The Look of Love"; durante la grabación, inesperadamente, Morley trató de besarlo. "¡Me sorprendió mucho, lo aparté de un empujón!", comentaría Trevor. Poco después, el periodista escribió una nota sobre él en la que lo describía como el productor más cool del año. "Me entrevistó, tomó apuntes

de todo lo que dije y luego expresó mis ideas mucho mejor que yo", observó Horn. "Quedé muy impresionado."

Para fines de 1982, Morley se encontraba en una situación similar a la del ex productor de ABC. Luego de seis años de promover el postpunk y el new pop se había hartado del periodismo, por lo que había decidido renunciar a su puesto como redactor de NME. En una época en que la norma eran las revistas vistosas y a color, como *Smash Hits* o *The Face*, las publicaciones en blanco y negro habían perdido su lugar central en la cultura pop. Bandas mediocres del estilo de Wham! o Duran Duran estaban desplazando a otras más innovadoras por las que Morley tanto había luchado, y parecía que la industria musical, ya recuperada del shock que supuso el punk, controlaba una vez más el mercado. "En 1983, Trevor y yo nos replanteamos el valor de nuestro trabajo, cada uno por su parte", explicó Morley. "Yo estaba atravesando un período de culpa, porque sentía que me limitaba a comentar y observar lo que pasaba desde los márgenes. Como crítico, *traté* de influir en la realidad, pero terminé con la sensación de ser un parásito. Era un idealista, un romántico, y pensaba que tenía que aportar mi granito de arena." Fue entonces cuando Horn se contactó con él y le dijo: "Emprendamos una aventura".

Crear una identidad para el sello de Horn –bautizado Zang Tuum Tum– no le costó a Morley el menor esfuerzo. Siempre había admirado a los sellos independientes que lograban despegarse del aura de "almaceneros" muchas veces asociada con el movimiento indie y conseguían cultivar una mística propia gracias al packaging atractivo y las alusiones ingeniosas. Fast Product le encantaba, por ejemplo, debido a su gran sentido del diseño; Factory también, pero por sus tapas artísticas y enigmáticas y sus gestos dadaístas, como darle un número de catálogo a cosas que no eran discos. "Hasta catalogaron estados de ánimo y estornudos", señaló Morley. "Y a un gato." Otra influencia para el ex periodista eran los sellos europeos más artísticos como Sordide Sentimentale y Les Disques du Crepuscule. Este último estaba bajo la dirección de un grupo de estetas belgas fanáticos de Factory, que editaba recopilaciones de corte esotérico, como *The Fruit of the Original Sin*. Otras discográficas predilectas de Morley eran ZE Records y Fetish, que contaba con grupos como 23 Skidoo y carátulas diseñadas por el famosísimo artista gráfico Neville Brody.

Aunque muchas veces se lo describía como el director de marketing de ZTT, el cargo de Morley nunca tuvo un nombre oficial. "Trabajaba como un burro,

a decir verdad. Tenía que encargarme de por lo menos cinco tareas elementales: supervisar la dirección artística, poner en marcha los proyectos, ayudar con el diseño de las carátulas, redactar todos los comunicados del sello y escribir los textos del packaging de los discos." Ingeniosos, ambiciosos (en el mejor sentido de la palabra) y colmados de citas de filósofos y novelistas varios, los textos de Morley se convirtieron en el rasgo distintivo de ZTT, conquistando a algunos con su inteligencia y erudición, e irritando en gran medida a otros. A pesar de que Horn no siempre entendía lo que Morley quería decir, observó: "A mí me encantaba la idea de los manifiestos, porque los músicos a menudo son incapaces de hablar sobre sí mismos de una manera convincente o romántica. Lamentablemente, los textos hicieron que Paul se enemistara con la mayoría de los artistas de ZTT bastante rápido."

El catálogo del sello se dividía en dos categorías, la serie "Acción" y la serie "Incidental". La segunda abarcaba toda la música experimental o contemplativa. En un artículo de *NME* titulado, pomposamente, "¿Quién zanja la brecha entre los ejecutivos discográficos y los genios? Yo", Morley argumentaba que la industria de la música había sido invadida por una nueva mentalidad orientada a los éxitos de venta masivos, que dejaba afuera a artistas de culto como John Martyn, a quienes antes se les permitía editar disco tras disco por más que sus ventas no fueran espectaculares. La serie "Acción" estaba orientada a competir precisamente en este nuevo mercado pop donde regía la *realpolitik* de los rankings, singles y videos. La palabra "acción" delataba la agresividad de ZTT. "Estaba cansado de las personas que en ese momento acaparaban siempre la atención, como Gary Kemp y Simon Le Bon. Quería entrar a los codazos al mundillo ese y echarlos a patadas por mediocres", le comentó Morley a *Melody Maker.* "Detestamos los videoclips y toda basura que se le parezca, pero desgraciadamente es lo que hay", le dijo a otro entrevistador. "Así que nuestra filosofía ahora es ir y hacer esas mismas cosas, pero mejor, *a un nivel superior.*" Si era la responsabilidad de Horn garantizar que ZTT sonara fenomenal, la de Morley era crear *revuelo*, algo que dejara su huella en los medios. Como McLaren, su intención consistía en sacar provecho de los excesos, el escándalo y las peleas actuadas para generar mitos pop instantáneos.

Zang Tuum Tumb era una frase que Morley había encontrado en el manifiesto que Luigi Russolo publicó en 1913 sobre una nueva forma de música

futurista, "El arte de los ruidos". En ese texto, Russolo citaba una carta del líder del movimiento, F.T. Marinetti, quien usaba onomatopeyas para describir poéticamente una batalla durante la guerra de los Balcanes. "*Zang-Tumb-Tuumb*", como lo escribió Marinetti, es el sonido de los cañones búlgaros al bombardear a los turcos otomanos. Las connotaciones militares de la frase sedujeron a Morley, porque en su opinión el objetivo del sello era declararle la guerra al new pop descarriado. Siguiendo ese espíritu marcial, el primer disco que editó Zang Tuum Tumb fue *Into Battle with the Art of Noise.*

Si bien el álbum de McLaren había sentado las bases de la banda, lo que propició el nacimiento de Art of Noise fue mucho menos cool: los nueve meses de trabajo intenso para producir *90125*, el disco de Yes. Durante una de las numerosas pausas que hubo en las sesiones de grabación, Jeczalik y Langan se aburrieron y empezaron a experimentar con un Fairlight CMI serie II, el primer sampler digital con teclado. Primero, tomaron una pista de audio de Alan White tocando la batería para una canción descartada de Yes y, en lugar de samplear cada golpe de batería por separado, como se acostumbraba hacer, decidieron ingresar un break de batería entero en el Fairlight. Cuando Horn oyó
el caótico ritmo funk que se produjo como resultado, supo de inmediato que Langan y Jeczalik habían reinventado sin querer el hip-hop. Los productores de aquella época usaban cajas de ritmos o bateristas de carne y hueso para grabar rap, porque los samplers eran demasiado costosos; sin embargo, adelantándose a gente como Marley Marl por varios años, Art of Noise fundó lo que sería una de las bases del género, los breakbeats sampleados.

Esta práctica se volvería esencial para la banda. A principios de los ochenta, los únicos que podían pagar el precio exorbitante del Fairlight eran las súper estrellas de rock como Yes, Peter Gabriel o Kate Bush. Sin embargo, Horn también contaba con uno de estos aparatos, en parte debido a su condición de productor famoso y en parte por su amor a la tecnología de punta. Art of Noise también contaba con un virtuoso del sampler, Jeczalik, algo infrecuente, porque, además de ser muy costosos, también eran "increíblemente difíciles de manejar", como señaló Anne Dudley. "También tenían un sonido espantoso", agregó, por lo menos en comparación a lo que estamos acostumbrados hoy en día. El Fairlight reproducía pistas sampleadas a baja resolución y apenas podía capturar muestras de 1,2 segundos. No obstante, esas limitaciones sirvieron para estimular la creatividad del grupo. "Teníamos que ser muy ingeniosos para que el proyecto fun-

cionara", afirmó Dudley. "Me la pasaba buscando diferentes maneras de usar sonidos breves. Por eso nuestra música era tan entrecortada." Esto es fácil de apreciar en canciones como "Beat Box", el tema basado en el loop de batería de Yes, y en todo el EP *Into Battle with the Art of Noise*. Son comunes el staccato y los ritmos insistentes. Los arreglos orquestales aparecen y desaparecen como por arte de magia. Las voces sampleadas, repetidas a lo largo de cada tecla del teclado del Fairlight, tartamudean formando patrones incesantes. Un eructo en registro de barítono se convierte en un extraño pulso de bajo. Breves ráfagas de sonidos imposibles de identificar estallan cuando uno menos lo espera. Art of Noise era como una caricatura sonora de la guerra de los Balcanes transcripta por Marinetti.

Los samples ruidosos y de baja resolución del Fairlight tienen su encanto particular, "una cualidad velada, indistinta", en palabras del crítico Timothy Warner. En los álbumes de la banda, además, suelen cobrar cierto aire antiguo, de tonalidades casi sepias. Su primer disco parece responder a la pregunta que quizás nunca nadie hizo: ¿cómo sonaría el hip-hop si se lo hubiera inventado en Europa en 1916? Para Morley, la estética de ZTT consistía en evocar

las décadas de 1910 y 1920, resucitando el futurismo, el surrealismo y todos los grandes ismos de esa era, con sus manifiestos y su estilo panfletario. Incluso creó un eslogan para el sello: "Tomar por asalto el siglo XX". Como Greil Marcus haría después en *Lipstick Traces*, Morley rastreaba las raíces del punk, pasando por los situacionistas, hasta aquello que él denominaba "el gran sentido lúdico y provocador" del dadaísmo. De hecho, Art of Noise, con su collage absurdista de beats y fragmentos diversos, su anárquica estética "improvisada" de "inconsistencias, hipérboles, incoherencias y temas contradictorios", según Dudley, estaba mucho más cerca de Dada que de los brutales futuristas italianos. Al mismo tiempo, se anticipaba a los sonidos retro de géneros donde abundarían los samples, como el rave hardcore y el big beat. En la década del noventa, los que antes se consideraban los elementos más excéntricos de la banda pasarían a ser moneda corriente, como componer canciones instrumentales estilo dance que relegaban las voces a un segundo plano, usando los ritmos y los efectos de sonido como bases melódicas.

Si Dudley, Langan y Jeczalik eran el corazón de la banda, y Horn, su director musical, Morley era quien se encargaba del aspecto semántico y caótico del grupo. "Actuaba como si fuera un integrante más", afirmó. "Gran parte de la música empezaba con improvisaciones armadas en diversos aparatos, y

el resultado era un poco amorfo. Ayudaba a Trevor a editarlo. Pero creo que el simple hecho de haber bautizado a la banda es suficiente. Y me daban crédito, porque le puse título a todos los temas también." Como bien señaló Dudley, la mejor canción del EP, "Moments in Love", no sería la misma sin ese nombre. "Es importantísimo, ¡bien merece la mitad de las regalías!" En efecto, es difícil imaginar otro título para este tema de música electrónica suave, etérea y casi utópica: es una imagen sonora perfecta de la sensación de estar "lúcidamente dormido" que uno experimenta al enamorarse.

El anonimato era otro de los conceptos clave de Art of Noise. Cuando se juntaron por primera vez, en febrero de 1983, los integrantes decidieron que no publicarían fotos del grupo en los discos ni en entrevistas, que no filmarían videoclips y que no tendrían cantante principal. En parte, se trataba de una medida pragmática, ya que ninguno poseía el look necesario para convertirse en estrella. Morley, sin embargo, transformó esta política en otro gesto provocador. "Lo que hace Art of Noise es burlarse de las bandas pop; por eso en las primeras fotos que enviamos a la prensa solo se ven rosas y llaves inglesas", le comentó a *NME*. Como explicó durante una exhibición de ZTT en el Ambassador's Theatre de Londres, "Una llave inglesa es intrínsecamente más interesante que el cantante de Tears for Fears". No obstante, una de las consecuencias del anonimato del grupo fue que Morley terminó adoptando el rol de portavoz en las entrevistas.

Mucho después, cuando la banda ya se había separado, Jeczalik dijo que la contribución musical de Horn y Morley juntos representaba menos del dos por ciento del total grabado. Dudley, sin embargo, fue mucho más generosa. "Hay que admitir que Paul creó todos los títulos, las tapas, los manifiestos. Nos dio una identidad. Ninguno de nosotros realmente tenía la intención de convertirnos en un grupo, pero Paul se entusiasmó y nos infundió la confianza que necesitábamos. Sin él, la banda nunca hubiera existido. No habríamos sido más que un puñado de sesionistas. Él nos dio un nombre, y nosotros tuvimos que ponernos a su altura, porque era un nombre genial."

Art of Noise y ZTT, en general, representaban la gran fantasía de Morley: imaginar una historia alternativa del pop. ¿Y si la cultura europea hubiera seguido su curso, sin verse afectada por la Segunda Guerra Mundial ni el rock 'n' roll, y creado su propia vertiente de la música pop, libre de toda influencia norteamericana? El tercer disco que editó ZTT, *Propaganda Present*

the Nine Lives of Dr. Mabuse, de Propaganda, un grupo de Dusseldorf, fue el siguiente paso para tomar por asalto el siglo XX (o por lo menos, sus primeras décadas en Europa). "Los hijos de Fritz Lang y Giorgio Moroder" fue como Chris Bohn describió a la banda en un artículo publicado en *NME*. Inspirado en la trilogía de películas expresionistas de Lang sobre un criminal misterioso y megalómano, el álbum era una épica del género eurodisco, para la cual Horn y el ingeniero Steve Lipson habían levantado toda una estructura de sintetizadores e instrumentos de percusión impresionantes. El cerebro del grupo, Ralf Dorper, justificó el sonido pomposo del álbum alegando que "el personaje de Mabuse simboliza algo extraordinario, más o menos irreal, y para reflejarlo hacía falta una producción excesiva". Dorper antes había integrado Die Krupps, una banda pionera en la música industrial, y era un cinéfilo declarado, que prefería el cine al rock. "Las películas me parecen mucho más estimulantes que las canciones", afirmó. "Funcionan en muchos más niveles: tienen una historia, una ambientación y una banda de sonido."

Las ambiciones del grupo eran tan exageradas como su sonido: querían ser la banda alemana más importante del mundo. Y de hecho, su álbum, editado en febrero de 1983, llegó al puesto número veintisiete de los rankings británicos, lo que normalmente sería un logro bastante considerable para un grupo nuevo en un sello discográfico poco conocido; sin embargo, hubo otro disco que eclipsó casi por completo el de los alemanes. Se trataba del próximo lanzamiento de ZTT, "Relax", de Frankie Goes to Hollywood.

Horn vio a Frankie Goes to Hollywood por primera vez en un nuevo programa de televisión inglés llamado *The Tube*. Esta banda de Liverpool había recibido un presupuesto acotado para filmar una versión más limpia del sórdido videoclip promocional de "Relax", que los integrantes habían grabado para atraer la atención de las discográficas. El look del grupo era muy llamativo. Por ejemplo, Holly Johnson (el cantante) y Paul Rutherford (corista y tecladista) vestían ropa de cuero de corte claramente fetichista. El sonido, por otro lado, era funk rock desprolijo, crudo, enérgico. "Parece más un jingle que una canción", señaló Horn acerca de "Relax", pero también es cierto que él prefería los temas incompletos por sobre aquellos a los que no les faltaba nada, porque le permitían "mejorarlos", agregarles su estilo inimitable. A Morley,

quien tenía sus dudas sobre la banda en un comienzo, le gustaba que exhibieran su homosexualidad. "Pensé que podría ser justo lo que estaba buscando, la oportunidad de inventar un grupo pop de cero." Sin embargo, Frankie Goes to Hollywood ya tenía una identidad propia. Antes de unirse a ZTT, la banda cultivaba una imagen sadomasoquista, un sonido extraño –mezcla de metal con música disco– y una gran fuerza de voluntad y perseverancia, como se deja ver en la expresión local "Give it *loads*!" [¡Denlo *todo*!], que se convirtió en el eslogan del grupo.

Su verdadero aporte fue la seriedad con la que se tomaban su oficio de artistas del entretenimiento, algo muy típico de Liverpool. Al igual que Ian McCulloch, Johnson y Rutherford tenían la convicción innata de que *ya eran* estrellas, solo que el resto del mundo todavía no se había enterado. Ambos eran veteranos de la escena glam punk local, centrada en el club Eric's. Rutherford había formado la única banda punk propiamente dicha de la ciudad, The Spitfire Boys, cuya principal virtud era estar integrada exclusivamente por gays que vivían en el mismo departamento, leían a Genet y nunca ensayaban. "De un día a otro, el que se maquillaba ya no era puto: era punk", notó Rutherford. No había gran diferencia. En ambos casos los molían a golpes. Holly Johnson, émulo de Bowie, provocaba sin atisbo de miedo a los heterosexuales con sus peinados extremos, como teñirse su número de seguro social en la cabeza, hacerse una mini cresta o pelarse para pintarse el cuero cabelludo de rojo y verde. "Decadencia era la palabra clave en aquel entonces", resumió.

Johnson se unió a Big in Japan, el megagrupo de glam punk de Liverpool, cuyos miembros inevitablemente terminarían llegando al estrellato de una manera u otra con el tiempo. La fama, no obstante, seguía evadiendo a Johnson, hasta que, después de varios intentos fallidos, al fin se unió a Rutherford y los tres integrantes heterosexuales de Frankie Goes to Hollywood: Peter "Ped" Gill, Mark O'Toole y Brian "Nasher" Nash, de ahí en adelante conocidos como "the lads". El nombre de la banda lo tomaron de una imagen pegada en la pared del minúsculo altillo que utilizaban como sala de ensayos. Se trataba de una página que alguien había arrancado de una revista vieja sobre el mundo del espectáculo, en la que se veía a Frank Sinatra bajándose de un avión en Los Ángeles frente a una multitud vociferante de adolescentes. La foto simbolizaba, por supuesto, la determinación del grupo de alcanzar el éxito a cualquier costo.

Lamentablemente, su sed de fama era tan imperiosa que aceptaron el humillante contrato que les propuso ZTT (doscientas cincuenta libras de adelanto por cada uno de los primeros dos singles, con regalías de apenas el cinco por ciento) y cedieron cuando Jill Sinclair les exigió que otorgaran todos los derechos de publicación de sus canciones a Perfect Songs, la filial de ZTT, por un mísero avance de cinco mil libras. "Eso es lo que me avergüenza, realmente", admitió Morley, comparando el contrato a los "acuerdos que se hacían en la década del cincuenta", ya que la grabación y edición de la música estaban "acaparadas por la misma empresa. Tal vez sea discutible, pero a mí me parece monopólico". Cabe aclarar que los discos de la banda tenían que grabarse en los estudios SARM, propiedad de Horn, lo que garantizaba un ingreso extra para lo que Morley denominaba "la familia". A la larga, la avaricia de ZTT terminaría costándole caro.

Una vez que los integrantes de Frankie Goes to Hollywood quedaron por completo maniatados, Morley puso manos a la obra y, con su fervor característico, trazó la campaña publicitaria del grupo como si fuera una operación

militar para tomar por sorpresa el mundo del pop. Primero, grabarían una serie de singles conceptuales sobre temas grandilocuentes ("el sexo, la guerra, la religión"), mientras que los videos y el packaging aprovecharían al máximo el impacto mediático de la homosexualidad declarada de Holly y Paul. Ser abiertamente gay era uno de los pocos tabúes que quedaban en el pop. Boy George había dado los primeros pasos en esa dirección, pero aún faltaba mucho camino por recorrer. El cantante de Culture Club era demasiado simpático, demasiado bonachón, y ocultaba con astucia su verdadera sexualidad alegando, por ejemplo, que prefería tomar el té a tener relaciones. Hacía falta un gesto más directo, explícito, que evocara el olor a semen y el regusto acre y embriagador del popper. Frankie Goes to Hollywood fue el primer grupo que se animó a hacerlo, junto con sus vecinos de Liverpool Pete Burns, de Dead or Alive, y Bronski Beat. Estos últimos, quienes supuestamente rechazaron las ofertas de ZTT, representaban el lado más responsable del orgullo gay, la lucha por la dignidad frente a la intolerancia. Johnson y Rutherford, en cambio, eran hedonistas de pura cepa, y mucho más intimidantes. El cantante de Bronski Beat, Jimmy Somerville, si bien tenía un look distinguido, se vestía con jeans y camisas comunes y corrientes, lo que dejaba entender que los integrantes del grupo eran "como todo el mundo, salvo en la cama". Johnson y, en especial,

Rutherford (con sus vistosos bigotes), adoptaban una postura más agresiva. Como dijo Johnson: "Nosotros no andamos con vueltas. Nos gusta *gozar*, y creo que lo que hasta ahora se ha considerado una perversión sexual debería mostrarse a la luz del día".

Imaginen que alguien del futuro quisiera recrear el punk, pero apenas contara con un solo vestigio de esa época: la famosísima remera rota de Sid Vicious con la imagen de los dos cowboys semidesnudos, cuyos gigantescos miembros están a punto de rozarse. "Morley lo tenía todo planeado. Quería que fuésemos como Sex Pistols –indecentes, controversiales–, pero con sexo incluido", explicó Rutherford. Sin embargo, Frankie Goes to Hollywood era más bien los *Disco Pistols*, lo que habría pasado si el punk hubiera tomado de modelo "I Feel Love" de Donna Summers en lugar de "No Fun" de The Stooges.

Y aun así, el contexto de la grabación de los discos de la banda no podía estar más lejos del espíritu punk. Lejos de "hacerlo ellos mismos", Horn prácticamente excluyó a los integrantes del grupo del proceso de producción. "Relax" era obra de su perfeccionismo maníaco y su indiferencia absoluta hacia los músicos para quienes se suponía que debía trabajar. De hecho, no tardó en considerarlos un obstáculo para hacer realidad su visión. Intimidados por la reputación de Horn, los miembros del grupo se ponían muy nerviosos en el estudio y no atinaban a ofrecer la menor sugerencia. En su autobiografía, *A Bone in My Flute*, Johnson admite: "Nosotros seguíamos todas sus indicaciones con total sumisión. Una vez, Trevor me dijo incluso que había pensado en despedir a todos los músicos de la banda excepto a Paul y a mí". Cuando se hizo evidente que The Lads no podían tocar como él quería, Horn contrató a The Blockheads, músicos de funk excelentes que alguna vez habían acompañado a Ian Dury; sin embargo, su sonido no era lo suficientemente moderno. Al final, terminó recurriendo a Jeczalik y al tecladista Andy Richards para crear una versión más "tecnológica" del tema, con cajas de ritmos, samplers y otros aparatos similares. Salvo Johnson, los integrantes de Frankie Goes to Hollywood se quedaron mirándose el ombligo en Liverpool, sin nada que hacer, mientras Horn terminaba de dar los últimos toques a la versión definitiva de 'Relax' en su estudio de Londres. "Lo que pasó fue que... Miren, "Relax" *tenía* que ser un éxito", trató de explicar el productor con algo de culpa. Al final, la única contribución musical de la banda, a excepción de

la voz de Johnson, fue el sonido sampleado de los integrantes saltando a una pileta. No obstante, Horn admitiría luego: "Nunca hubiera podido grabar el tema solo. Si bien la banda no tocó en el disco, sí aportó la *emoción* que uno siente al escucharlo".

"Relax" sonaba colosal, lo que no debería sorprender a nadie, considerando las setenta mil libras que costó su grabación. Aun así, Horn afirmó que la grandeza del sonido se debía menos a los trucos de producción que al tono del tema y a la instrumentalización que se empleó. "'Relax' es perfecta porque está en Mi", observó. "La nota más gratificante que emite el bajo es la cuarta cuerda tocada al aire, Mi, y es lo que se oye a lo largo de la canción". La tecnología también fue crucial, sin embargo. Gracias a un nuevo dispositivo, Horn pudo sincronizar el pulso de bajo del Fairlight con la caja de ritmos Linn a un nivel de perfección sobrehumano. La base rítmica del tema era impresionante, erótica. En su autobiografía, Johnson describe cómo "Relax" fusionaba "la agresividad del rock" con la música disco Hi-NRG tan difundida en los clubes gays a principios de los ochenta. El DJ y productor Ian Levine, pionero del género, describió el Hi-NRG como "música dance melódica y simple, sin demasiado funk"; y esa falta de funk resultó vital. Los bajistas incluso resaltaban el beat más tosco y con poco swing de este tipo de música europea blanca poniendo mayor énfasis en la última nota de cada compás, nota que en la pista de baile se marcaba con un movimiento brusco de caderas.

"Relax" sacó provecho de la precisión detallista y la atmósfera orgiástica del Hi-NRG. "Mientras grabábamos el tema, cada vez estaba más convencido de que hablaba exclusivamente de sexo", señaló Horn. "Era un beat perfecto para tener relaciones. Y a medida que iba conociendo a los integrantes de la banda, mi convicción aumentaba. Estaban *obsesionados* con el asunto. Incluso para cuando terminamos la canción solo podíamos concebirla como un inmenso orgasmo." Horn llenó la grabación de un "caos imaginario", con gritos, gemidos y jadeos de sintetizador. Todo el tema emite una especie de vibración preorgásmica. Hacia el final, "Relax" ignora su propio consejo ("Relax, don't do it/ When you want to come" [Relájate, no lo hagas / Cuando quieras acabar]) y explota en una eyaculación sonora tan vulgar como desopilante. La batería parece simular los espasmos finales del coito y la excitación generada por el popper, la droga más común en las discotecas. El "remix sexual", la versión extendida del single, ponía aún más énfasis en el aspecto provoca-

dor de la grabación, e incluía sonidos de látex, gente salpicando en baños públicos, cánticos de Boystown[1], personas sorbiendo o chupando quién sabe qué y a Holly pronunciando en voz baja palabras sueltas como "genial" o "tócalo". Aunque parezca mentira, el mensaje original de la canción era "Si uno quiere salir victorioso de cualquier situación, debe trabajar mucho para lograrlo", como explicó Johnson a *East Village Eye*. "Las connotaciones sexuales vinieron después".

A pesar de todo, el contenido erótico de "Relax" se limitaba al exhibicionismo de los bares de Ámsterdam que Johnson frecuentaba, donde los actos sexuales tenían cierto elemento "teatral, como si se tratara de arte performático", que lo fascinaba. El motor del tema era algo mucho más poderoso que la concupiscencia: la idea de que el sexo puede ser un arma, una estrategia para chocar al otro, para amenazarlo. La letra no contenía ninguna imagen carnal o hedonista, sino que se perdía en la infinita repetición del título, "Relax", para así decir lo indecible. La única palabra cuestionable era "come" [acabar]. Si el tema realmente se trataba de algo en particular, parecía ser sobre contener el orgasmo, o practicar sexo oral, o ambas cosas. Sin embargo, los censores de la BBC casi no se percataron de la faceta controversial de la canción. Radio One la pasó constantemente durante varias semanas luego de que se editara en octubre de 1983. El single fue ascendiendo lentamente en los rankings, hasta que *Top of the Pops* invitó a la banda al programa en enero de 1984, después de lo cual el tema trepó al puesto número seis. Es ridículo, pero fue solo entonces cuando Radio One decidió prohibir su difusión, luego de que uno de sus DJ notara su obscenidad y se negara a pasarlo en su programa. Apenas dos semanas después, y en parte gracias a la misma censura, "Relax" llegó al puesto número uno, donde permaneció durante cinco semanas. Que *Top of the Pops* y los canales televisivos de la BBC también lo prohibieran al poco tiempo no hizo más que aumentar su popularidad.

La censura en sí era predecible; lo raro fue que tardara tanto en llegar. Morley había hecho lo posible por desatar un escándalo desde el principio. La campaña publicitaria empezó con dos avisos grandes en diversas revistas de música. El primero mostraba a Rutherford con un gorro de marine-

1. Boystown es un distrito de Chicago, muy conocido por su populosa comunidad homosexual. [N. del T.]

ro, lentes oscuros y una túnica de cuero; en el segundo podía verse a Johnson disfrazado de una suerte de gnomo perverso, con la cabeza pelada y guantes de goma. "TODOS LOS NIÑOS BUENOS AMAN A LOS MARINEROS"[2], declaraba el primer aviso, "Enjabónenlo... Sóbenlo... Frankie Goes to Hollywood está por llegar... y va a hacer que Duran Duran le limpie la mierda de los zapatos con la lengua... cincuenta centímetros a los que uno no se puede negar." El segundo anuncio prometía "teorías del goce, una historia de Liverpool de 1963 a 1983, una guía a los bares de Ámsterdam" y una visión que "apasionará sobre todo a quienes se sienten como en casa en las grandes ciudades y en su compleja red de infinitas, imbricadas relaciones íntimas". El diseño de la funda del single era todavía menos sutil. Una foto en la contratapa mostraba una mano que cruelmente tiraba del piercing de una tetilla. En otro lugar figuraba un simpático logotipo con cuatro espermatozoides entrelazados. El texto que acompañaba el tema estaba dividido en "capítulos", empezaba con la invitación "Crucemos el pasillo y entremos al cuarto de castigos" e incluía una escena en la que Frankie, el "monstruo",

le ordena a los gritos a su vasallo sexual que baje y le "lama la mierda de los zapatos". Morley explicó: "Llamé por teléfono a Holly y le dije: 'Voy a poner una novela pornográfica en miniatura en el single, ¿está bien?', y él me contestó: 'OK'."

Aparte del canónico panteón del porno vanguardista (Sade, Genet, Bataille, Burroughs), Morley sin duda se inspiró en *Taxi Zum Klo* [Taxi al baño], la reciente película de Frank Ripploh sobre la cultura gay en Alemania, con escenas inauditamente gráficas de sexo homosexual en baños públicos y sesiones de urofilia. A Morley también le encantaba D.A.F., el polémico dúo de Dusseldorf. En *NME* había elogiado su álbum *Alles Ist Gut*, describiéndolo como "los roces, jugos, embates, ensayos, eructos, untuosidades [...] olores, ritmos, pasiones, secreciones, oscuridades y lágrimas del S.E.X.O.". La reseña incluía citas de D.H. Lawrence y el antipsiquiatra David Cooper. La épica de Frankie Goes to Hollywood recordaba el radicalismo sexual de los sesenta (Herbert Marcuse, Norman O. Brown, etcétera); era posible concebir al grupo como el último vestigio de ese estilo de libertarismo según el cual la libido era inheren-

2. Juego de palabras intraducible: "marineros" [*seamen*] es, en inglés, homófono de "semen". [N. del T.]

temente revolucionaria, antes de que el resurgimiento de Tánatos (bajo el manto del SIDA) volviera a imponerle trabas a Eros.

Por el mero hecho de exigir "satisfacción" (orgasmos), la música pop de los sesenta tenía una enorme carga de rebeldía. Sin embargo, durante la permisiva década del setenta, las relaciones físicas heterosexuales fueron perdiendo su poder subversivo. La verdadera provocación se desplazó al glam rock y sus incursiones en la decadencia y el travestismo. Pero hasta ese momento, la homosexualidad en el pop era algo experimental, acotado. Frankie Goes to Hollywood, en cambio, ofrecía un retrato fiel de un mundo en el que todo estaba permitido, si lo que se buscaba era gozar un rato con un buen par de penes. Aunque el videoclip de "Relax" no mostrara escenas de *fisting*, sadomasoquismo o cosas similares, definitivamente era orgiástico. El director, Bernard Rose, centró la historia en Holly Johnson, un joven inocente en la gran ciudad que, sin querer, ingresa a un serrallo gay. Allí, un gordo disfrazado de Nerón preside un vasto anfiteatro de decadentes excesos sexuales en clave romana. Con Rutherford como guía, la inocencia de Holly es irreversiblemente afectada, y a él se lo ve por última vez perdido entre la pegajosa, excitada muchedumbre.

Into Battle with the Art of Noise no tuvo mucho éxito en Gran Bretaña, pero en los Estados Unidos "Beat Box" causó furor entre los adictos al breakdance. Como la mayoría de los norteamericanos ignoraban la reputación de ZTT, casi todos imaginaban que Art of Noise era una banda arfoamericana (y de hecho, su música pasaría a ser una de las más sampleadas, junto a la de Kraftwerk, James Brown y Parliament-Funkadelic). Inspirados por este recibimiento, que probaba que su estética basada en el *cut-up* podía tener éxito en la pista de baile, Art of Noise editó otra versión del single, esta vez titulado "Beat Box (Diversions One)" y "Beat Box (Diversions Two)". Estos remixes incluían una melodía de bajo más cercana al rock y guitarras al estilo de Duane Eddy, como si el grupo quisiera ubicarse en la noble (aunque muy marginal) tradición de bandas como The Ventures, dedicadas a la creación de hits instrumentales.

Gracias a su nuevo single, Art of Noise por fin llegó al estrellato. Primero alcanzaron el puesto número uno del ranking de música dance de *Billboard* (al mismo tiempo que "Relax" dominaba el mercado británico). Luego, "Beat Box" produjo otro éxito enorme al transformarse en "Close (To the Edit)"

[Similar (a la edición)]. "El título estaba más que justificado, porque el tema era casi idéntico a la nueva edición de 'Beat Box'", señaló entre risas Anne Dudley. "Ni siquiera recuerdo dónde empieza uno y termina el otro, porque en un momento los dos fueron parte de la misma canción." El single llegó al puesto número ocho en los rankings del Reino Unido, en parte gracias a un video surrealista dirigido por Zbigniew Rybczynski, que también comenzó a emitirse con frecuencia en MTV en los Estados Unidos. La imagen más impactante del clip –una punk impúber descuartizando un piano con una sierra eléctrica– era un símbolo ingenioso del método que utilizaba Art of Noise para componer, una suerte de versión actualizada de los procedimientos de la música concreta.

Por otro lado, el título de esta canción –según Dudley, "esencialmente caótica y maravillosa"– también era un guiño al álbum de Yes *Close to the Edge*, de donde habían sacado el gran break de batería de Alan White, presente tanto en "Beat Box" como en "Close (To the Edit)". Finalmente, también puede verse como un homenaje a Kraftwerk, banda que, en el álbum *Autobahn*, había mostrado que los automóviles también eran instrumentos musicales. El tema empieza con alguien que pone en marcha un motor, cuyo sonido, al poco tiempo, se transforma en la melodía de la canción.

El éxito de Art of Noise era otro triunfo más para ZTT. El sello parecía imparable. Sin embargo, Trevor Horn no estaba muy relajado; de hecho, tenía tanto miedo de que Frankie Goes to Hollywood no tuviera ningún otro hit después de "Relax" que se pasó tres meses puliendo el single siguiente de la banda, "Two Tribes", mezclando y descartando innumerables versiones distintas. Horn transformó el enérgico y precario funk industrial del grupo en una combinación épica entre Chic y Rush, con un bajo contundente y guitarras inmaculadas. La letra de la canción constaba de apenas nueve versos: el tema, aún más que "Relax", era prácticamente un jingle. El mensaje antibélico del estribillo ("When two tribes go to war/ A point is all that you can score" [Cuando dos tribus entran en guerra/ Cada ataque exitoso es el último]) es bastante pueril, pero la superproducción de Horn le infiere un aire casi apocalíptico.

No obstante, el éxito del single se debió principalmente al circo publicitario que Morley armó para acompañar su lanzamiento. En 1984, la Guerra Fría había entrado en su última etapa, antes de la llegada de Gorbachov y la

glasnost. El comandante en jefe soviético Chernenko era un conservador del *politburó*, mientras que Reagan no parecía albergar la más mínima duda cuando afirmaba que la Unión Soviética representaba un "Imperio del Mal". Para la edición en vinilo de doce pulgadas de "Two Tribes" (la "Annihilation Mix"), ZTT contrató al comediante Christopher Barrie para que imitara al presidente norteamericano y grabara frases como "Imagínense: estalla la guerra y nadie va". El sello también recurrió al actor Patrick Allen, cuya voz paternal era conocida por *Protect and Survive* (un disco grabado por el gobierno británico para su difusión radial en caso de un ataque nuclear), para que repitiera algunos de sus lúgubres consejos, por ejemplo: "Si su abuela o cualquier otro miembro de la familia muere mientras se encuentran en el refugio, saquen a la calle el cadáver, pero recuerden ponerle primero una etiqueta para que pueda ser identificado más adelante".

Morley atiborró las fundas del single –del cual, como sucedió con "Relax", se editaron numerosas versiones– con infinitos datos sobre la Guerra Fría, como una nota sobre el alcoholismo soviético, una tabla donde comparaba los arsenales nucleares de cada superpotencia y un cuadro con la cantidad de muertos (enumerados en decenas de millones) que resultarían de las distintas consecuencias de una guerra con armas atómicas, desde gases tóxicos o un invierno nuclear hasta epidemias, hambrunas y problemas psiquiátricos. En el video, la banda hacía las veces de periodistas que comentaban un combate de lucha libre entre un imitador de Reagan y otro de Chernenko, en el que ambos se golpeaban la entrepierna y se mordían las orejas. La parte más importante de la campaña publicitaria, sin embargo, fueron las remeras diseñadas por Morley. Inspirándose en las prendas de Katharine Hamnett y sus eslóganes, como "PROHIBAN LAS ARMAS NUCLEARES YA" o "ELIJAN LA VIDA", Morley creó una serie de remeras que tuvieron una popularidad enorme, en las que podían leerse diversas oraciones encabezadas por la frase "FRANKIE DICE" : "FRANKIE DICE QUE BOMBA ES MALA PALABRA" o "FRANKIE DICE ARMEMOS A LOS DESEMPLEADOS". Inevitablemente, claro, luego surgieron remeras que contestaban "A QUIÉN MIERDA LE IMPORTA LO QUE DICE FRANKIE".

Si se piensa en la manera en que combinó sátira y exceso de información, "Two Tribes" debiera haber sido la canción de protesta más contundente de su época. No obstante, la sensación al escucharla era completamente distinta, por-

que el tema parecía festejar la idea misma del fin del mundo. "No se trata de un single político", explicó Holly Johnson. "A mí me parece que suena *glorioso.*" La clave de la canción es la euforia con la que Johnson canta el último verso del tema, "Are we living in a land where sex and horror are the new gods?" [¿Acaso vivimos en una tierra en la que el sexo y el horror son los nuevos dioses?]. Una vez más, la banda oponía Eros a Tánatos, evocando la idea de que, si estos son los últimos días antes del Juicio Final, todo tabú debería quedar abolido; la respuesta más lógica a la amenaza segura del exterminio nuclear es vivir como si no existiera el futuro. Al igual que Prince, quien en "1999" argumentaba que "podemos morir cualquier día" y por ende debemos festejar ahora, "Two Tribes" transmite un curioso optimismo. En cambio, otros temas antibélicos contemporáneos como "The Earth Dies Screaming" de UB40 o "Breathing" de Kate Bush fueron mucho más eficaces, porque evocaban la atmósfera claustrofóbica de los refugios antibombas familiares, tan recomendados por *Protect and Survive.*

"Two Tribes" ingresó a los rankings británicos en el puesto número uno el 4 de junio de 1984, donde permaneció durante nueve semanas, con la ayuda de una serie innumerable de remixes. Por su parte, "Relax" volvió a ascender al puesto número dos durante una semana. Frankie Goes to Hollywood se había convertido en el grupo inglés más exitoso de los ochenta: "Relax" era el cuarto single más vendido en la historia del Reino Unido hasta ese momento, y "Two Tribes", el undécimo, lo que representaba una justificación absoluta de las políticas de manipulación mediática de ZTT. "Es tonto, pero en cierto sentido la fantasía que tenía sobre el new pop en *NME* se volvió realidad gracias a mí", afirmó Morley. "En términos narrativos, era algo de una pureza casi sublime."

Cuando en diciembre de 1984 "The Power of Love" pasó a ser el tercer hit en llegar al número uno, la secuencia conceptual que Morley había planeado llegó a su fin. Después de hablar de sexo y guerra, le había tocado el turno a la religión, o a la redención, o al amor como clave de la salvación... o algo así, quién sabe. "The Power of Love" también representaba una especie de simulación en la que la banda se "vendía", como si la "pureza narrativa" de la que hablaba Morley exigiera que Frankie Goes to Hollywood cayera en el mero espectáculo barato, como le sucede a todos los rebeldes. En el tema, Holly cantaba (con inflexiones dignas de un cabaret cualquiera): "A force from above/

Cleaning my soul" [Una fuerza superior/ Purifica mi alma]. Lo acompañaba una sección de cuerdas, mientras Anne Dudley tocaba de fondo un piano de cola. Todo bastante kitsch, podría decirse. El single fue editado con la evidente intención de lograr un hit número uno justo a tiempo para Navidad; sin embargo, apenas pasada una semana, "The Power of Love" fue destronado por "Do You Know It's Christmas?", el single del elenco de estrellas de rock de Band Aid que recaudaban dinero para África.

¿Por qué no terminar el proyecto ahí, como un golpe maestro conceptual, con tres hits número uno sobre las cuestiones más importantes que existen? "Mi plan, que era muy inocente y a la vez muy sofisticado, consistía en editar 'The Power of Love' y después vender a Frankie Goes to Hollywood por cinco millones de libras a alguna empresa como CBS", reveló Morley. No obstante, a esa altura la frankiemanía había cobrado demasiado impulso: la banda necesitaba grabar un álbum, y tendría que ser doble. *Welcome to the Pleasuredome* costó cuatrocientas mil libras y le permitió a Trevor Horn explayarse como nunca antes había podido. La producción del disco era cinematográfica, opulenta, increíble. "El mundo es mío", asegura Johnson en el larguísimo tema homónimo, justo antes de citar mal a Coleridge gritando "In Xanadu did Kubla Khan a pleasuredome EEEEEE-RECT" [En Xanadu, el palacio de Kubla Khan fue EEEEEERECTO]. "Welcome to the Pleasuredome", una remake de "Relax" con un tempo más relajado, evoca una vaga búsqueda de gloria, emoción y deseo. Luego del lado B del primer disco (que incluía los singles del grupo) y el lado A del segundo disco (mayormente covers), comenzaban los problemas, más que nada debido a que allí aparecían las composiciones originales de la banda. "Krisco Kisses" aludía a Crisco, un aceite de cocina muy usado en la comunidad gay como lubricante antes de la llegada del SIDA; pero la canción en sí era torpe y poco sutil, como si Iron Maiden tratara de tocar *The Lexicon of Love.* Por otro lado, "Black Night White Light" y "The Only Star in Heaven" revelaban las enormes limitaciones de Johnson a la hora de escribir letras, en especial los versos como "Live life a diamond ring" [Vive la vida como si fuera un anillo de diamantes] y "Pleasure seekers are dying to meet ya/ They need young blood" [Los amantes del placer se mueren por conocerte/ Necesitan sangre nueva]. Lo peor, sin embargo, es que el entusiasmo de Horn parecía ir disminuyendo notoriamente a medida que progresaba el álbum.

La funda del disco, por supuesto, era exuberante y contenía bromas geniales, desde anuncios publicitarios de merchandising de ZTT (donde Rutherford y la cantante de Propaganda, Claudia Krucken, modelaban prendas como los boxers Jean Genet, el sofisticado chaleco Virginia Woolf, las medias André Gide y la cartera de Edith Sitwell) hasta la contratapa, pintada al estilo de Picasso, donde se mostraba una orgía de sátiros bestiales con lenguas extensísimas que terminaban, después de varias vueltas, en el ano de los otros animales incluidos en el dibujo. Sin embargo, más allá de toda la parafernalia afrodisíaca, el disco resultó ser una gran decepción: los excesos de hedonismo aburrían. Y si bien el número de unidades vendidas por adelantado era impresionante (más de un millón solamente en Gran Bretaña), una vez que *Welcome to the Pleasuredome* llegó a las disquerías, el público prefirió ignorarlo.

De cualquier modo, el alboroto causado por el debut de Frankie Goes to Hollywood opacó por completo al primer álbum de Art of Noise, *Who's Afraid of the Art of Noise?*, ya que ZTT tuvo la muy mala idea de editar ambos discos en simultáneo. Igual fortuna corrió Propaganda, que nunca pudo salir de la sombra del grupo de Johnson y Rutherford. El sello gastó una fortuna en *A Secret Wish*, usando la tecnología más actual y los músicos más cotizados (como Steve Howe, guitarrista de Yes). Así y todo, las ventas del disco estuvieron muy por debajo de las esperadas, y lo mismo sucedió con el single "Duel"/ "Jewel", que incluía dos versiones de la misma canción, la primera dulzona y pedagadiza, y la segunda, metálica y desprolija. "Duel" tenía un sonido impresionante, pero por más que Morley dijera que se trataba de la música ideal para los "momentos privados", los temas de Propaganda no eran estimulantes en la intimidad ni lograban ganarse el corazón del oyente. ZTT, una vez más, había confiado demasiado en la capacidad de manipular al público. No bastaba con hablar de sueños, obsesiones, visiones o crímenes, ni con citar a Ballard en la funda del single de Propaganda diciendo que la "única libertad" en un mundo espantosamente cuerdo era la insurgencia y la locura. Una canción pop debe ser también un hechizo, como bien dijo Marc Bolan. La música misma tiene que ser mágica. En ese aspecto, *A Secret Wish* fue un fiasco. Al disco le faltaba personalidad. Holly Johnson tenía una voz potente que le permitía sobresalir y rivalizar con la producción de Horn; en cambio, ninguno de los integrantes de Propaganda contaba con

la presencia necesaria para convertir al grupo en una gran banda de rock, de esas que uno reconoce casi al instante. *A Secret Wish*, en definitiva, sonaba como cualquier álbum de ZTT.

Ese es el defecto de todos los sellos discográficos con una identidad muy marcada. Al final, toda la música que editan se parece. La marca se come el producto. Con el tiempo, las bandas nuevas eligen otros sellos donde puedan mantener su sonido, mientras que los grupos que ya están en el catálogo de la discográfica empiezan a hartarse. En efecto, eso fue lo que sucedió con las tres grandes bandas de ZTT: Art of Noise, Propaganda y Frankie Goes to Hollywood (en ese orden) terminaron liberándose de los leoninos contratos que el sello les había impuesto. Horn, sin embargo, sigue sin entenderlo. Con una amargura que sorprende, se queja: "Los artistas quieren que las discográficas sean chivos expiatorios, con hombres de negocios a quienes puedan culpar ni bien empiece a notarse su propia mediocridad. Lo último que están dispuestos a hacer es colaborar con un sello discográfico creativo. Su objetivo es acaparar la creatividad". Morley, no obstante, casi parece haber comprendido el meollo de la cuestión: "Si a uno lo manipulan, poco importa que lo obliguen a crear cosas fantásticas, se seguirá sintiendo manipulado. Uno quiere hacerlo por su cuenta".

El error más grande de ZTT fue haber seguido a Malcolm al pie de la letra. Al igual que le sucedió a McLaren con Sex Pistols, la gente a cargo del sello pensó que eran ellos los artistas y que los músicos apenas representaban la materia prima, los pigmentos y la tela con la que pintarían su obra maestra. Y como McLaren con Bow Wow Wow, imaginaron que podían catalizar una revolución jerarquizada, con ZTT en la cima. Podría incluso postularse un tercer punto en común entre el sello y el representante-rapero escocés: ambos se veían como capitalistas renegados capaces de embaucar, gracias a su gran inteligencia, a los lentos dinosaurios de la industria de la música, y de defender valores abstractos (imaginación, coraje, elegancia) contra supuestos vicios (mediocridad, homogeneidad, eficiencia desabrida) de las discográficas tradicionales.

Como le pasó a Sex Pistols, el ascenso meteórico de Frankie Goes to Hollywood chocó contra la absoluta indiferencia de los Estados Unidos. Esto no solo se debía al hecho de que el público local era menos suceptible al despliegue publicitario que las audiencias británicas, sino también a la fragmen-

tación mediática del país y a la enorme cantidad de emisoras de radio, canales de televisión y publicaciones periodísticas regionales, que dificultaban la manipulación de los medios a gran escala, tal como la practicaban McLaren o ZTT. Por otro lado, a diferencia de lo que sucede en el Reino Unido, en Norteamérica es común que los singles escalen posiciones en los rankings más lentamente, un proceso que suele dejar afuera las canciones más "superficiales". En un comienzo, a Frankie Goes to Hollywood le fue mucho mejor en los Estados Unidos que a Sex Pistols: *Never Mind the Bollocks* llegó apenas al puesto 106 en *Billboard*, mientras que "Relax" entró al Top 10. Sin embargo, para lograrlo, hubo que volver a diseñar el packaging del single y grabar otro video que no mostrara ninguna referencia al sadomasoquismo ni imágenes polémicas, a fin de adecuarse a los pruritos estadounidenses. "Two Tribes", por otra parte, fue un fracaso rotundo, relegando al grupo al mundo de las bandas con un solo hit en Norteamérica, mientras que el álbum solo alcanzó el puesto treinta y tres en los rankings.

En un gesto audaz, Frankie Goes to Hollywood empezó su gira por los

Estados Unidos en Washington D.C. el mismo día de las elecciones presidenciales de 1984. No obstante, la impaciencia por demostrar su habilidad para tocar en vivo (y prescindir de los trucos de estudio de Horn) hizo que la banda hiciera gala de un brío un poco exagerado y no se diferenciara del resto de los rockeros convencionales del país. Además, durante la gira aumentaron las tensiones entre Johnson, con su elitismo y explosiva personalidad de diva, y The Lads, más convencionales ("aburridos") en el aspecto sexual y profesional, dejando a Rutherford en medio del conflicto. Es decir, una situación muy parecida a la que terminó separando a Lydon del resto de Sex Pistols durante su gira por Norteamérica a principios de 1978.

"Trevor y Jill se morían por vender la banda en los Estados Unidos", explicó Morley con algo de tristeza. "Les dije que era imposible. En Norteamérica pensaron que Frankie Goes to Hollywood eran los Village People." Uno de los chistes conceptuales preferidos de Morley en *Welcome to the Pleasuredome* era el cover de "Born to Run", en el que Johnson y compañía sacaban a la luz los elementos homoeróticos implícitos en la música de Bruce Springsteen, al igual que las imágenes fálicas de la canción. Según Morley, el público en los Estados Unidos consideró que el cover era un sacrilegio. En 1985, Springsteen lideraba el movimiento new authenticity, y en temas como "Born in the U.S.A."

había capturado el imaginario norteamericano de manera tal que muchos anglófobos lo adoptaron como emblema contra los travestidos artistas que dominaban por aquel entonces MTV.

En los Estados Unidos, los conciertos son cruciales a la hora de determinar la calidad y "autenticidad" de las bandas. Es allí donde el grupo y el público forman una "comunidad", algo indispensable dentro de los cánones del rock. En Gran Bretaña, sin embargo, ZTT había evitado por todos los medios posibles que Frankie Goes to Hollywood tocara en vivo, por miedo a que no pudieran reproducir el sonido que Horn había logrado con tanto esfuerzo en sus discos. En vez de eso, crearon una campaña brillante basada en el uso de singles, videos y polémicas fabricadas por ellos mismos. Simon Frith, uno de los críticos más sagaces del sello, dijo que el resultado había sido un grupo sin fans de verdad, un fenómeno de marketing carente de energía social que lo respalde.

Si uno evalúa el efecto a largo plazo, la influencia de Rutherford y Johnson no puede compararse a la de los miembros de Sex Pistols, quienes, a pesar de haber sido incapaces de influir en los Estados Unidos en un principio, terminaron vendiendo más de un millón de álbumes e inspirando a miles de bandas norteamericanas. Frankie Goes to Hollywood, en cambio, no produjo legiones de seguidores o imitadores ni siquiera en el Reino Unido. Las remeras con los eslóganes "FRANKIE DICE..." tampoco se transformaron en objetos de culto, reliquias de una época memorable, como sí sucedió con artículos análogos vinculados al punk.

En cierto sentido, Frankie Goes to Hollywood puede verse como el último eslabón en la cadena de la revolución punk; sin embargo, a un nivel más profundo o estructural, la banda era una muestra de lo que deparaba el futuro del pop: el regreso de las boy bands. Tak vez eso explique la extraña vacuidad del fenómeno que significó este grupo, aun durante el punto álgido de la frankiemanía. Al final, tanto los consumidores (quienes tuvieron que contentarse con la exuberancia insatisfactoria de *Welcome to the Pleasuredome*) como la banda (cuyos integrantes apenas recibieron unas pocas regalías con el correr de los años y debieron cargar con la humillante reputación de ser meros títeres en las manos de ZTT) bien podrían haber repetido la famosa frase de Lydon que dio la vuelta al mundo: "*¿No tuvieron alguna vez la sensación de que los engañaron?*".

EPÍLOGO

Los años del postpunk se sintieron como un largo período de infinitas sorpresas y creatividad inagotable. Uno vivía a la expectativa de la siguiente innovación, del próximo salto hacia adelante. En 1985, sin embargo, casi toda la energía del movimiento parecía haberse disipado, como si las ramificaciones del punk hubieran alcanzado un punto muerto.

El new pop se sumió en la decadencia, algo evidente a nivel visual y sonoro en los arreglos y videos sobrecargados de singles como "The War Song" de Culture Club y "Wild Boys" de Duran Duran, ambos editados a fines de 1984. Los proyectos caritativos al estilo de "Do They Know It's Christmas?" de Band Aid, "We Are the World" de U.S.A. for Africa, y el festival Live Aid, a mediados de 1985, dejaron en claro qué artistas conformaban la elite del new pop, de la misma manera que el concierto para Bangladesh de 1971 había cementado a los rockeros más prominentes de aquella época. Aunque la intención de esos proyectos era encomiable, es difícil no darle la razón a Tony James, de Sigue Sigue Sputnik: "Live Aid fue un gran alivio para los etíopes, pero una tragedia para el pop". El lema que sustentaba estos despliegues orgiásticos de solidaridad parecía ser "nobleza obliga", y su filosofía estaba demasiado cerca de la postura de Thatcher y Reagan, quienes acababan de renovar sus respectivos mandatos y promovían la filantropía privada por sobre la intervención estatal.

No obstante, el verdadero espíritu de 1985 no fue capturado por Live Aid, sino por Madonna. Esta cantante norteamericana logró resumir por sí sola todo el movimiento new pop y vencer a los músicos de la segunda invasión británica con sus propias armas, reciclando ideas del pop negro y la cultura gay con un éxito arrollador. Madonna era un producto de las discotecas neoyorquinas de principios de los ochenta, cuando causaban furor el mutant disco y la anglofilia: había rondado la periferia del círculo social de Soft Cell en Manhattan y estudiado de cerca el estilo de The Slits. Ari Up, una de sus integrantes, alguna vez describió la postura anti-babilónica de la banda afirmando "No somos chicas materiales". Difícilmente sea una mera coincidencia que Madonna haya usado la misma frase en "Material Girl", su gran hit de 1985, en el cual reveló su postfeminismo despiadado.

Lo más deprimente de 1985, sin embargo, no fue la decadencia del pop mainstream, sino la del underground. Ya no quedaban rastros del fervor y la convicción colectiva que habían unificado las diversas iniciativas postpunk. La escena se había fragmentado y debilitado notablemente. John Peel resumió

a la perfección este momento de confusión cuando admitió: "Ni siquiera me gustan los discos que me gustan". Lo que disminuyó no fue el nivel de inspiración, sino la calidad del *discurso* musical. El periodismo de rock daba muestras de un enorme abatimiento y los fanzines, todavía de luto por la muerte del punk, trataban de volver a entusiasmar a su público con propuestas cada vez más desdichadas. La especialización, por otro lado, resultó nociva para los periodistas, ya que les impedía dar cuenta del estado general de la cultura y los condenaba a ocuparse de corrientes cada vez más dispersas y fugaces. La música que se editaba en ese momento apenas era lo suficientemente buena como para mantener al público en vilo y ocultar una posibilidad inquietante: el postpunk, tal vez, ya no tuviera *sentido*.

En retrospectiva, uno puede encontrar a mediados de los ochenta diversos heraldos de lo que serían futuras revoluciones musicales. El rap estaba a punto de pasar por su mejor etapa, y ya se habían sembrado los gérmenes de lo que se convertiría en el house y el techno, por ejemplo. Pero en aquella época, el porvenir no parecía avecinar nada bueno. Si uno mira los temas que figuraban en los rankings de 1985, se encuentra con una legión de artistas vetustos y de segundo nivel: gótico pasado de moda, rockabilly psicodélico insufrible, avant funk descartable, imitadores de The Fall, tradicionalistas del rock norteame-

ricano más rancio, y un puñado de bandas medianamente interesantes y disímiles. Igualmente, los sellos británicos independientes de esa era (Abstract, Illuminated, Kitchenware, 53rd and 3rd, Sweatbox, Ron Johnson) carecían del aura legendaria que antaño había caracterizado a sellos como Rough Trade y Factory, los cuales, a decir verdad, en 1985 tampoco brillaban demasiado. En los Estados Unidos, por lo menos, existían SST, Twin Tone, Touch & Go y Discord, discográficas que presidieron la transición del punk hardcore al rock alternativo difuso que recién estaba surgiendo por aquel entonces.

De cualquier modo, en general, la fase más espectacular del movimiento independiente se había terminado. Los sellos no dejaron de crecer, pero empezaron a hacerlo a un ritmo muchísimo menor. La cultura independiente ya no se ilusionaba con la idea de que podía reemplazar o siquiera desafiar al mainstream. Las discográficas indie se limitaban a suministrar nuevos talentos a los sellos multinacionales (cuando una banda lograba cierto nivel de éxito, se pasaba de inmediato a un sello más grande) o si no, mantenían un catálogo de músicos de culto ignotos, con un margen de ganancia casi inexistente. En 1985, los singles de música independiente vendían la mitad de unidades que en 1980. Rough Trade logró ingresos considerables (dos millones de libras anuales), pero era incapaz de ofrecer a sus artistas la posibilidad de alcanzar un público masivo, a pesar de adoptar las prácticas competitivas necesarias para sobrevivir en el mundo de la *realpolitik* del pop de los ochenta. Grupos desesperados por conseguir un hit, como Scritti Politti y Aztec Camera, abandonaron el sello en busca de discográficas con mayores recursos. Fue entonces cuando Geoff Travis encontró una especie de "solución": sin dejar Rough Trade, fundó Blanco y Negro Records, un sello que, si bien parecía "indie", operaba en conjunto con WEA.

El desplazamiento semántico de lo "independiente" a lo "indie" merece un párrafo aparte. "Independiente" alguna vez fue un término neutro que hacía referencia a las condiciones de producción y distribución de los discos. En 1985, "indie" ya era un género musical, o un conjunto de subgéneros, con parámetros cada vez más reducidos. El rótulo "college rock" [rock universitario] también se popularizó en los Estados Unidos, debido a la conjunción de ciertas bandas, el gusto de los estudiantes y la música que pasaban las emisoras radiales de las universidades. "Indie" también indicaba una sensibilidad particular, una suerte de oposición impotente y amarga contra el pop mainstream.

A mediados de los ochenta, en líneas generales el pop masivo tenía una producción muy cuidada, prescindía de las guitarras, mostraba claras influencias de la música negra, prefería los cantantes de voz potente y emotiva, estaba orientado a las pistas de baile, aprovechaba las últimas tecnologías y aspiraba a ser ultramoderno. El indie, en cambio, idealizaba las características opuestas: guitarras sucias, influencias de músicos blancos, voces "pálidas" o débiles, ritmos imposibles de bailar, producción lo-fi y una tendencia retro, usualmente orientada a la década del sesenta. Establecer límites temporales no es fácil cuando se habla de la cultura (incluso en el mejor de los casos, se vuelve una tarea engorrosa: las líneas que uno traza no dejan de borrarse), pero una de las principales razones por las que este libro termina en 1984 es el cambio de rumbo, del futurismo a lo retro, que comenzó a dominar la cultura independiente por aquella época. La esencia del postpunk era el deseo vanguardista de mirar siempre *hacia adelante*. Esa impaciencia por llegar al futuro fue heredada por el new pop, o al menos la faceta más experimental del movimiento, que continuamente exploraba nuevos avances electrónicos y se inspiraba en la música negra moderna.

Ni el postpunk ni el new pop fueron corrientes "puras". Ambas festejaron lo ecléctico, lo híbrido, lo políglota. Sin embargo, en 1985 el purismo volvió a ponerse de moda. La gente ahora quería "lo auténtico". Algunos lo encontraron en la música tradicional, desde el cantante de protesta Billy Bragg –con su sempiterna guitarra acústica– y el folk punk de The Pogues y The Men They Couldn't Hang, hasta el sonido populista norteamericano de The Blasters, Jason and the Scorchers y Los Lobos. Otros –The Jesus and Mary Chain, The Membranes– postularon el ruido como algo a la vez puro y purificador, empleando la distorsión y el feedback como fuerzas primitivas capaces de purgar la opulenta decadencia del pop y su uso indiscriminado de sintetizadores.

Al principio de este libro, mencioné que casi nunca compraba discos viejos durante la era postpunk porque había demasiada música nueva para escuchar. A partir de 1983, sin embargo, eso cambió, no solo para mí, sino también para muchos de los que crecieron durante el auge del punk y del postpunk. De repente, el pasado cobró un aire atractivo e intrigante, sobre todo los años sesenta. Se trataba del comienzo de ese síndrome, ahora tan difundido entre los consumidores, de aprovechar la abundancia del pasado para compensar las malas rachas del presente. La industria de las reediciones, ínfima en compara-

ción a la que existe hoy en día, lanzó una serie de recopilaciones de garage punk y antologías de rock psicodélico.

La música de los sesenta poseía ciertas características –magnificencia cósmica, abandono dionisíaco, libertad de ejecución– que cautivaron a las personas que venían de un largo período durante el cual la música había sido rígida, híper racional y conceptual. Después de la desmitificación del postpunk y las complejas estratagemas arribistas del new pop, era un alivio escuchar música basada en el asombro místico y la rendición extasiada. El postpunk había vedado ese tipo de bandas por considerarlas demasiado delirantes, excesivas o virtuosas. Descubrir que uno podía escuchar y disfrutar un solo de Jimi Hendrix era una revelación excitante, era probar la fruta prohibida.

El público no era el único que estaba volviendo a los grupos de esa década. Todas las bandas nuevas dignas de su reputación parecían inspirarse en los sesenta. Las guitarras brillantes, las armonías vocales estilo folk y las melodías lisérgicas se volvieron omnipresentes. Hüsker Dü no solo editó un cover de "Eight Miles High" de The Byrds, sino también de "Ticket to Ride" de los Beatles. Y si bien no eran exactamente grupos retro, The Smiths y R.E.M --dos
de las bandas más importantes del rock alternativo de aquel entonces– evocaban ese mismo período musical con sus guitarras plañideras y su estilo de cantar tan cercano al folk. Ambos grupos pertenecían a los ochenta, precisamente por *oponerse* a los ochenta. The Smiths prefería las guitarras a los sintetizadores y durante un tiempo incluso se negó a grabar videos. En realidad, se presentaban a sí mismos (y a su público británico) como una generación perdida, exiliada en su propio país. Lo mismo sucedía con los integrantes de R.E.M., quienes evocaban en sus canciones melancólicas imágenes de la frontera norteamericana, un lugar donde empezar de cero. Todas las grandes bandas de esa época –The Replacements, por ejemplo, o The Mekons, grupo que con gran inteligencia logró reinventarse en el género del country folk– trataban los mismos temas: confusión, impotencia, resignación, sueños perdidos. Esta sensibilidad de rock alternativo finalmente alcanzó el mainstream a principios de los noventa de la mano de Nirvana y Kurt Cobain, cuya voz cristalizó las emociones contradictorias de todo el movimiento: mitad gruñido desafiante, mitad sollozo de derrota.

Retrocediendo dos décadas para poder soportar la que les había tocado en suerte, las bandas indie tomaron como ejemplo la misma época que Reagan y

Thatcher estaban tratando de desacreditar. Por supuesto, también había un elemento de fascinación nostálgica, un gusto por la moda de esos años. Volver a los sesenta era una solución al dilema del *post*-postpunk: "Y ahora, ¿adónde vamos?". Los grupos de rock podían recurrir a la década de Woodstock como archivo de referencia de sonidos e imágenes pop, ya que había existido una enorme cantidad de corrientes distintas disponibles, lo que aumentaba las posibilidades combinatorias: The Jesus and Mary Chain mezclaba a los Beach Boys con The Velvet Underground; las bandas de estudiantes universitarios reciclaban a The Byrds; los grupos de la escena underground de Los Ángeles como Dream Syndicate y Rain Parade retomaban la psicodelia; The Sisters of Mercy homenajeaba a The Stooges y estaba fanatizado con 1969; y los integrantes de The Cult, al editar *Love*, se vanagloriaban de su ropa de cuero y riffs estilo Steppenwolf, mientras que su cantante hacía lo posible por evocar el espíritu de Jim Morrison.

Por supuesto, ya habían existido tendencias retro en el rock (un ejemplo claro es el caso de las bandas de glam de los setenta y su obsesión con el rock

'n' roll de los cincuenta). Sin embargo, en 1984 lo retro se impuso de manera avasallante, incluso dentro de las corrientes vanguardistas de la música independiente. El resultado fue una estética que bien podría llamarse "rock de coleccionista". Evidentemente, siembre hubo bandas con integrantes que coleccionaban música del pasado (los Rolling Stones, por ejemplo, eran eruditos en materia de blues). Lo mismo sucedió con el postpunk. Basta con echarle un vistazo a la importancia que tuvieron los gustos esotéricos de John Lydon (un músico no profesional) al dar forma a la estética de PiL. Pero desde los sesenta hasta el postpunk, las bandas solían usar sus influencias como fuente de inspiración, no como material de referencia que debía citarse nota por nota. No era obvio para quien los escucharan que a los integrantes de PiL les encantaba Can, ni tampoco era necesario saberlo para poder apreciar su música, por ejemplo. Lo que cambió a mediados de los ochenta fue que las bandas empezaron a remarcar cada vez más su deuda con grupos pasados, y la habilidad para reconocer las alusiones a artistas de antaño se volvió indispensable para disfrutar plenamente de las propuestas musicales.

Los miembros de The Jesus and Mary Chain fueron pioneros en este nuevo género, ya que básicamente sampleaban sin siquiera tener un sampler. *Psychocandy*, el primer álbum del grupo escocés, editado en 1985, merece ser

considerado un clásico por la energía y el entusiasmo con el que la banda yuxtapone melodías que uno cree haber oído en alguna parte (una combinación de The Ronettes, Beach Boys y Ramones) con una enorme cantidad de feedback y distorsión, sin que estos dos aspectos de su sonido –el pop y el ruido– terminen de cuajar. No obstante, cuando el grupo despojó la música de toda la exaltación de su debut, lo que quedó fue un mero homenaje al pasado. Una canción de su segundo álbum, *Darklands*, incluso robó el "woo woo" de los coros de "Sympathy for the Devil" de The Rolling Stones. Cuando lo escuché por primera vez no supe si reír o llorar.

Creation, el sello donde empezó The Jesus and Mary Chain, se especializaba en este tipo de pop retro. Su catálogo incluía a artistas como Nikki Sudden, el ex líder de los pioneros del punk Swell Maps, quien en 1985 ya se había reinventado como una suerte de trovador gitano del rock, a lo Keith Richards. La banda más importante de Creation, sin embargo, era Primal Scream, liderada por el muy docto Bobby Gillispie (que también cada tanto hacía las veces de baterista de The Jesus and Mary Chain). Gillispie postulaba con elocuencia que la música era como una gran biblioteca, justificando el uso que Creation le daba a la historia del rock. Al igual que uno podía sacar libros de los estantes, sin importar la época a la que pertenecieran –Dickens primero, después DeLillo, seguido de Dostoievski, etcétera–, uno también podía pasar directamente de Love a The Velvet Underground y Big Star. El argumento era convincente, salvo que ese procedimiento parecía aplicarse solo a la manera de *escuchar* música. Crearla, en cambio, debía suponer algo más que la mera combinación de rasgos estilísticos y tropos tomados de los antecesores con los que uno más quiera vincularse.

Primal Scream era un ícono de la escena que muchos bautizaron "cutie", "shambling" o, simplemente, *C86*. Este último nombre provenía del cassette editado por NME –una alusión a su seminal recopilación anterior, *C81*– que documentaba el resurgimiento de bandas de noise pop indie que estalló a comienzos de 1985 y culminó el año siguiente. Si bien The Jesus and Mary Chain habían sido los pioneros de esta corriente, y la década del sesenta su mayor punto de referencia, los grupos de *C86* –The Soup Dragons, The Pastels, June Brides, Shop Assistants– también habían recibido el influjo de bandas postpunk como Swell Maps, Buzzcocks, Subway Sect, The Fall y muchas de las editadas por el sello Postcard. Sin embargo, se trataba de una versión del postpunk pur-

gada de sus aspectos más radicales: la política, la fusión interracial y la experimentación en el estudio. Por ejemplo, dejaban de lado la combinación de disco y funk de Orange Juice, pero adoptaban el sonido de sus guitarras y la candidez ascética de Edwyn Collins.

El culto a la inocencia, que se reflejaba en la ropa escolar o juvenil, los peinados infantiles y las letras castas y románticas de la gran mayoría de los grupos de *C86*, era acaso el elemento más intrigante de toda la escena. Esta sensibilidad aniñada (que la banda norteamericana Beat Happening y K, su sello discográfico, adoptarían y adaptarían a su medida) volvería a aparecer luego en los noventa con el movimiento punk feminista riot grrrl, muy inspirado en la androginia de *C86* y su mezcla de chicas lindas pero fuertes y muchachos de apariencia frágil. En 1986, no obstante, toda la escena se desmoronó, a pesar de haber despertado el interés de discográficas importantes, porque el ideal de "pop perfecto" que proponían estaba muy desfasado con respecto al pop mainstream de aquel entonces. Aun así, ese era precisamente el *objetivo* de esta corriente: desafiar anacrónicamente el presente.

En los Estados Unidos también tuvo lugar un redescubrimiento de la década del sesenta, empezando por el garage punk y The Byrds, y siguiendo con los comienzos de la psicodelia. En 1986, los grupos más actualizados ya habían llegado a la era del pelo largo, los pedales wah-wah, los riffs pesados y el acid rock. Sonic Youth grabó "Death Valley 69", tema inspirado en Charles Manson, y comenzó a utilizar un sonido cada vez más lisérgico. Los Butthole Surfers parecían ofrecer una fiesta de ácido ambulante, con sus retroproyecciones de videos en vivo, bailarinas desnudas y ocasionales actos sexuales sobre el escenario, que coincidían con el estilo de su música, saturada de distorsión y efectos extraños. Paul Leary, el guitarrista, tocaba solos larguísimos y orgiásticos, al igual que J. Mascis, de Dinosaur Jr., Jimi Hendrix, Black Sabbath, Neil Young, Blue Cheer e incluso The Grateful Dead se habían convertido en referentes de moda. El consumo de drogas era obligatorio.

El espíritu del futurismo que impulsó al postpunk y al new pop parecía haber abandonado la corriente alternativa a mediados de los ochenta. Uno podía detectar, cada tanto, algunos rastros de ambición modernista en la música industrial (Front 242, Skinny Puppy, Ministry y, más adelante, Nine Inch Nails) o en las bandas postgóticas con más experiencia en los estudios de grabaciones, editadas por sellos como 4AD (Cocteau Twins, Dead Can Dance).

Sin embargo, la escena "alternativa" se definió siempre a sí misma como la contracara del pop, y eso significaba que la mayoría de los grupos independientes se negaban a usar sintetizadores, secuenciadores o samplers, y rechazaban de pleno la idea de componer canciones para bailar. The Jesus and Mary Chain llevó esta postura al extremo: sus temas carecían de fuerza a nivel rítmico, la batería se limitaba a marcar el beat, y el ruido neurasténico de los instrumentos envolvía al oyente hipnóticamente.

En cuanto a los artistas originales de la vanguardia postpunk y del futurismo new pop que habían intentado unir la música dirigida al cuerpo con la dirigida el intelecto, casi todos tuvieron grandes dificultades para adaptarse en la segunda mitad de la década. Algunos, como Billy Mackenzie y Marc Almond, emprendieron mediocres carreras como solistas. Otros –The Human League, Heaven 17, ABC– sufrieron el desgaste y la presión de la industria discográfica. Green, de Scritti Politti, se perdió en el estudio. John Lydon se volvió "rockero" en 1986 con *Album* (en el que abundan los riffs al estilo Led Zeppelin y participa ¡Ginger Baker, de Cream!). The Banshees y Echo and the Bunnyman perdieron la chispa. Gang of Four se separó. Malcolm McLaren y ZTT, por otro lado, deberían haberse retirado cuando estaban en la cima. Obviamente, no lo hicieron.

El declive de ZTT fue sorpresivamente rápido. Después de su enorme éxito de 1984, para 1985 parecía que alguien le hubiese echado una maldición al sello, porque sus proyectos comenzaron a fracasar uno tras otro. Sus nuevos artistas –la cantante gala Anne Pigalle y Andrew Poppy, un compositor en la veta de Philip Glass o Michael Nyman– apenas si figuraron en los rankings. *A Secret Wish*, de Propaganda, se vendió muchísimo menos de lo esperado. El único logro del sello ese año fue el hit de Grace Jones, "Slave to the Rhythm", que contaba con la que hasta entonces era la producción más suntuosa de Horn. Sin embargo, el álbum que acompañó el single, *Slave to the Rhythm: A Biography* –un ambicioso ejercicio de deconstrucción del ícono en que se había convertido Jones y un intento de extender una sola canción mediante el uso de remixes–, no obtuvo la menor repercusión.

De ahí en adelante, todo empeoró para ZTT. Furiosos por las regalías humillantes que recibían, J.J. Jeczalik, Gary Langan y Anne Dudley decidieron que *ellos* eran Art of Noise y abandonaron a Horn y a Morley. A fines de 1985, la banda había firmado contrato con otro sello, donde editó un par de hits mo-

derados y una serie de singles posmodernos más bien humorísticos. Frankie Goes to Hollywood también empezó a darle a ZTT varios dolores de cabeza. Una vez más siguiendo involuntariamente los pasos de Sex Pistols, la banda rechazó la propuesta del sello de filmar una película al estilo de *La gran estafa del Rock 'n' Roll*, la cual estaría ambientada en un futuro postapocalíptico y contaría con un guión de Martin Amis y dirección de Nic Roeg. Lo que Rutherford, Johnson y the lads querían era seguir el camino tradicional de las bandas de rock: afianzar su éxito con más álbumes y giras. Al grabar su nuevo disco, incluso insistieron en tocar toda la música ellos mismos, lo que exigió el doble de tiempo en el estudio. La secuela de *Welcome to the Pleasuredome* terminó costando setecientas sesenta mil libras. A Morley se le ocurrió titularla *Liverpool*, porque era el lugar de origen de la banda y, él sospechaba, probablemente también su destino final. No se equivocaba: el álbum fue un fracaso rotundo. Al poco tiempo, Holly Johnson se distanció del grupo y del sello, e inició un juicio para rescindir su contrato.

Hubo algunas excepciones a la regla general. New Order cosechó un éxito

respetable durante toda la década. Cabaret Voltaire siguió editando discos soberbios. La carrera solista de Mark Stewart, tal vez demasiado esporádica, nunca dejó de ser interesante. A U2 no le faltaban detractores, pero con los geniales singles "With or Without You" y "Where the Streets Have No Name" convirtieron el sonido de guitarra postpunk –enorme y minimalista a la vez, majestuoso pero sin pompa– en un fenómeno de masas. Depeche Mode, contra todas las expectativas, empezó a llenar estadios en Norteamérica, incluso cuando su música se volvió más experimental y sutil. También era posible detectar la influencia del postpunk en nuevos grupos. El funk de Red Hot Chili Peppers le debía mucho a Gang of Four (Andy Gill incluso produjo su primer álbum), aunque los integrantes de Red Hot agregaron cierta actitud machista que les permitió alcanzar un nivel de popularidad en los Estados Unidos que sus precursores británicos nunca pudieron disfrutar. El sonido característico de la guitarra de Gill podía oírse asimismo en grupos como Fugazi y Big Black.

Oponiéndose al concepto de música bailable, el indie (salvo algunos casos especiales), desde mediados hasta fines de los ochenta, careció completamente de funk. En 1988, esa faceta del postpunk comenzó a resurgir en la escena house, dentro de la comunidad gay negra de Chicago. Las primeras canciones de acid house parecían la resurrección del avant-funk, un lustro después de su

supuesta muerte. Los ritmos neuróticos, las melodías de bajo imponentes y la amplitud desoladora del dub eran las características más notorias de temas como "Your Only Friend" de Phuture o "I've Lost Control" de Sleezy D, en los que era patente el influjo de PiL, D.A.F., ESG y 23 Skidoo. Incluso las imágenes que evocaban los títulos de los temas y la manera repetitiva de cantar –el trance en la música concebido como un instrumento de control psíquico– se retrotraían al death disco.

Este futuro perdido de principios de los ochenta volvió a lo grande con la explosión de la cultura rave a principios de los noventa, primero en el Reino Unido y Europa, y unos años después en los Estados Unidos. Gracias a la mayor receptividad que brindó el consumo de éxtasis, el lado electrónico del postpunk y la música industrial conquistó a un público masivo. Tal vez eso explique por qué en la cultura rave inglesa y europea pueden encontrarse tantos viejos aficionados al postpunk y al synthpop junto a adolescentes adictos a las metanfetaminas y fanáticos de las discotecas. Las carreras de muchos artistas repuntaron gracias al nuevo contexto creado por la combinación del house y el uso de drogas. Richard H. Kirk, por ejemplo, logró la repercusión que siempre había eludido a Cabaret Voltaire en las pistas de baile con Sweet Exorcist, su banda techno. A comienzos de la década, Genesis P-Orridge, de Throbbing Gristle, formó un nuevo grupo, Psychic TV, en el que intentó redescubrir los sesenta a su manera, tratando de crear un nuevo género llamado "hiperdelia" y editando "Goldstar", un tributo a Brian Jones. En 1988, estimulado por la aparición de una cultura dance verdaderamente psicodélica, P-Orridge se dedicó de lleno a la escena acid house y editó un álbum titulado *Jack the Tab.* Ese mismo año, The Hacienda, la discoteca con la cual Factory había intentado trasladar el estilo neoyorkino a Manchester infructuosamente, se convirtió de repente en la meca de la cultura rave en el norte de Inglaterra.

La música rave estaba llena de texturas futuristas y ruidos extraños inspirados en D.A.F. y Cabaret Voltaire, pero el contexto (un colectivismo hedonista ferviente) y la emoción que expresaba (euforia con tintes místicos) eran completamente distintos. El acid house mezclaba el futurismo postpunk con la exaltación dionisíaca de los sesenta. Al mismo tiempo, la cultura rave motivó la aparición de innumerables sellos independientes nuevos, en una suerte de epidemia de autonomía. Los adolescentes grababan sus propios discos en la computadora, en sus habitaciones, luego los editaban independiente, sin

sello discográfico –lo que, en el universo de la música electrónica, se conoce como *white labels*–, y los distribuían vendiéndolos en persona a disquerías especializadas. El movimiento rave underground era la máxima expresión de la ética *do it yourself*.

El postpunk sobrevivió de forma subliminal a través de la cultura rave hasta mediados de los noventa. The Darkside editó temas que sonaban casi idénticos a los de This Heat, Japan o *My Life in the Bush of Ghosts* de Eno y Byrne. The Chemical Brothers tomaron la melodía de bajo de "Coup", el clásico de 23 Skidoo, y la utilizaron para su hit "Block Rockin' Beats". Durante la segunda mitad de la década, sin embargo, la industria de los clubes y discotecas se profesionalizó, y lo que alguna vez fue una cultura creativa y caótica pasó a ser una especie de hedonismo domesticado, cada vez más lejos del espíritu postpunk.

Con la llegada del nuevo milenio, apareció una nueva generación de jóvenes hipsters, para quienes la escena de las discotecas ya había perdido todo atractivo. En lugar de la catarsis del house o el éxtasis del trance, lo que buscaban era tensión. En consecuencia, a principios de 2000, nuevamente se puso

de moda la música de comienzos de los ochenta. El synthpop, el punk funk, el mutant disco, la primera camada de bandas industriales... Por primera vez después de casi dos décadas, los ritmos abstractos y duros del postpunk despertaban más entusiasmo que las alegres canciones que pasaban en los clubes. Y no solo se trataba de grupos viejos que algunos melómanos y DJ habían redescubierto: también comenzaron a formarse nuevas bandas inspiradas por la música de esa época.

Este renovado interés por el postpunk apenas podía vislumbrarse en el horizonte cuando se me ocurrió la idea de escribir este libro, en 2001. En los cuatro años siguientes, el fenómeno creció monumentalmente y produjo una ola de antologías, recopilaciones y reediciones de artistas como Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, 23 Skidoo, ESG, DNA y Scritti Politti, además de la aparición de discotecas dedicadas al punk funk y electropop vintage. Gang of Four y Mission of Burma se reunieron, hicieron giras y grabaron álbumes. Se filmó una película muy exitosa sobre Factory Records y Joy Division llamada *24 Hour Party People*, y otra basada en la biografía de Ian Curtis escrita por su viuda, dirigida por Anton Corbijn (director de los videos de Joy Division), con el título *Control*. Por otro lado, han surgido innumerables bandas neo-postpunk como The Rapture, LCD Soundsystem, Franz Ferdinard, Interpol,

Liars, !!!, Wolf Eyes, Bloc Party y muchísimas más. El sonido de guitarra de Andy Gill sigue más vivo que nunca.

Muchos de estos grupos son muy buenos, y oír de nuevo la música de mi juventud tocada por otra generación me llena a la vez de placer y perplejidad. En cierto sentido, estas bandas consideran que todavía queda mucho por hacerse dentro del género, al que usan como una paleta de sonidos para explorar y descubrir nuevas posibilidades musicales. También parecen haber adoptado el fervor y la seriedad casi misionaria que caracterizaba a la mayoría de las corrientes de esa época (sin estar enterados, necesariamente, de su contexto original). No es fácil decir, sin embargo, si los impulsan los mismos motivos. Si bien los cantantes se han aprendido a la perfección las inflexiones y manierismos de la militancia postpunk, sus letras son mucho más opacas. Es cierto que la situación actual no dista de la incertidumbre geopolítica y ola reaccionaria de fines de los setenta y principios de los ochenta que dio lugar al nacimiento del postpunk. Mientras escribo estas líneas, alguien aún peor que Reagan acaba de ser reelecto. No obstante, la sensibilidad de los noventa, con sus cuotas de ironía y abulia, sigue siendo dominante, lo que dificulta en gran medida todo tipo de protesta franca o directa. Uno de los dilemas del postpunk fue cómo hablar de política en el pop sin caer en el partidismo, la corrección política o el exceso de seriedad. La mayoría de las bandas de ahora parece querer solucionar este problema simulando que no existe.

Sin embargo, quizás el elemento más valioso del postpunk y el que más valga la pena rescatar es su compromiso con el cambio. Y la mayor evidencia de ese compromiso era la convicción de que la música debía mantenerse siempre en constante evolución y tratar de cambiar el mundo, aunque sea ampliando las perspectivas del público a nivel individual. Lo que me recuerda algo que dije al principio de este libro: que el punk y el postpunk fueron los que me hicieron creer que la música podía importar tanto. Esta manía de buscar respuestas en canciones pop, de indagar hasta el último rincón de la historia de una corriente musical, que en cierto modo continúa hasta el día de hoy, ¿acaso fue un desperdicio de energía que podría haber invertido en algo más "útil"? La idea del cambio *en* la música y *a través* de la música, ¿se trata de una mera ilusión? Todavía lo ignoro, pero estaré agradecido para siempre con esta época por haberme infundido expectativas tan altas cada vez que escucho música.

AGRADECIMIENTOS

Infinito amor y gratitud a mi esposa, Joy Press, por su aliento, asesoramiento, colaboración práctica, paciencia y, sobre todo, disciplina. Amor y agradecimiento a mi pequeño niño Kieran por su paciencia.

Muchas gracias a Geeta Dayal, mi asistente de investigación, por su invaluable contribución a este proyecto. También estoy agradecido con Jason Gross por prestarme a su transcriptor, a mi agente Ira Silverberg, a mis editores Cliff Corcoran y Wendy Wolf y a mi publicista Ami Greko.

Un agradecimiento especial a Jonathan O'Brien por dar con el título del libro y a todos los que participaron en el concurso que organicé en mi blog para nombrarlo (http://blissout.blogspot.com).

Muchas personas aportaron contactos, ideas e información, posibilitaron las entrevistas necesarias y facilitaron música y otros documentos históricos difíciles de conseguir: Pat Blashill, Paul Kennedy, Jonathon Dale, Christian Hoeller, Matthew Ingram, Bas Van Hoof, David Stubbs, Dan Selzer, Adrian Curry, Heiko Hoffman, Hillegonda Rietveld, Vivien Goldman, Alan Licht, Paul Lester, Mike Appelstein, Mark Sinker, Liz Naylor, Graham Sanford, Simon Frith, Tony Van Dorston, Joe Carducci, Richard H. Kirk, David Toop, Paul Smith, Robert Poss, Tony Renner, Karl Blake, Jane Haughton, Marvin J. Taylor, Mike Kelly, Ian Craig Marsh, David M. Todarello, Jim Sellen, Phil Turnbull, Jason Gross,

Jon Savage, James Nice, Todd Hyman, Kevin Pearce, Neil Spencer, Marcello Carlin, Stuart Argabright, Michel Esteban, Gerard Greenway, Steve Swift, Jez Reynolds. Mis disculpas si estoy olvidando a alguien.

Agradezco también a todas las personas que tuve la oportunidad de entrevistar para este libro: Mike Alway, Martin Atkins, Una Baines, Charles Ball, Blixa Bargeld, Steve Beresford, Bond Bergland, Bob Bert, Adele Bertei, Gina Birch, Karl Blake, Chris Bohn, Richard Boon, Dennis Bovell, Derrick Bostrom, Martin Bramah, Vanessa Briscoe Hay, Steve Brown, Conny Burg, Hugo Burnham, David Byrne, Joe Carducci, Gerald V. Casale, Monte Cazazza, James Chance, Robert Christgau, Edwyn Collins,

Clint Conley, Robin Crutchfield, Mark Cunningham, Steven Daly, Howard Devoto, Bill Drummond, Anne Dudley, Paul Du Noyer, Tony Fletcher, Gavin Friday, Tony Friel, Martin Fry, Green Gartside, Bruce Gilbert, Andy Gill (Gang of Four), Andy Gill (periodista), Vic Godard, Vivien Goldman, Robert Gotobed, Tom Greenhalgh, Gudrun Gut, Paul Haig, Dave Haslam, Charles Hayward, Michael Holman, Peter Hook, Trevor Horn, Gary Indiana, Joseph Jacobs, John Keenan, Richard H. Kirk, Scott Krauss, Bob Last, Andrew Lauder, Thomas Leer, Keith Levene, Graham Lewis, Arto Lindsay, Jeffrey Lohn, Bruce Lose, Lydia Lunch, Steve Maas, Maureen McGinley, Richard McGuire, Iain McNay, Ann Magnuson, Ian Craig Marsh, Mick Mercer, Daniel Miller, Roger Miller, Martin Moscrop, Paul Morley, Steven Morris, Mark Mothersbaugh,

Stuart Moxham, Colin Newman, Adi Newton, Phil Oakey, Glenn O'Brien, Frank Owen, Cole Palme, John Peel, Ian Penman, Mark Perry, Pat Place, Robert Poss, Peter Principle, Alan Rankine, Malcolm Ross, Martin Rushent, Luc Sante, Jon Savage, Steve Severin, Bruce Smith, Neville Staple, Linder Sterling, Stevo, Mark Stewart, Nikki Sudden, Jim Thirlwell, David Thomas, Mayo Thompson, Mike Thorne, David Toop, Roy Trakin, Geoff Travis, Steve Tupper, Alex Turnbull, Johnny Turnbull, Ari Up, Fred Vermorel, Martyn Ware, Mike Watt, Tony Wilson, Dick Witts, Jah Wobble y Michael Zilkha.

Todas las entrevistas fueron realizadas por mí a excepción de las que Greeta Dayal le hizo a Blixa Bargeld, Monte Cazazza, Clint Conley, Joseph Jacobs, Cole Palme y Mike Thorne.

Un guiño a Simon Frith y Howard Horne por *Art into Pop*, su clásico análisis del rol que tuvieron las escuelas de arte en la cultura pop británica después de la Segunda Guerra Mundial, una influencia decisiva para este libro.

A John Peel, que descanse en paz.

Por último, me gustaría ofrecer un saludo ferviente a los periodistas y editores que participaron de los semanales de rock de finales de los setenta y principios de los ochenta, la verdadera edad dorada del periodismo musical británico, digan lo que digan. Además de las entrevistas originales realizadas para el libro, los números viejos de los tres semanarios principales –*NME*, *Melody Maker* y *Sounds*– sirvieron como mi principal fuente de investigación. Leerlos en su momento fue lo que me hizo querer ser crítico de rock. Al releerlos para este libro, quedé impresionado por la visión crítica y la brillantez estilística de su escritura, la calidad de sus reportajes, y, sobre todo, la forma en que sus autores contribuyeron de manera genuina a la escena musical de su época al generar nuevas maneras de pensar la música. Impresionado, e inspirado nuevamente.



ÍNDICE

9 NOTA DEL AUTOR

11 INTRODUCCIÓN

19 PRÓLOGO
LA REVOLUCIÓN INCONCLUSA

PARTE 1
POSTPUNK

35 CAPÍTULO 1
MI IMAGEN PÚBLICA ME PERTENECE:
JOHN LYDON Y PIL

49 CAPÍTULO 2
AUTONOMÍA EN EL REINO UNIDO:
DO IT YOURSELF Y EL MOVIMIENTO DE LOS SELLOS INDEPENDIENTES BRITÁNICOS

69 CAPÍTULO 3
RESURGIMIENTO TRIBAL:
THE POP GROUP Y THE SLITS

87 CAPÍTULO 4
ENTRETENIMIENTO MILITANTE:
GANG OF FOUR, THE MEKONS Y LA ESCENA DE LEEDS

109 CAPÍTULO 5
ANSIA INCONTROLABLE:
EL GROTESCO INDUSTRIAL
DE PERE UBU Y DEVO

131 CAPÍTULO 6
VIVIR EL FUTURO:
CABARET VOLTAIRE, THE HUMAN LEAGUE
Y LA ESCENA DE SHEFFIELD

155 CAPÍTULO 7
SOLO HAZTE A UN LADO:
THE FALL, JOY DIVISION
Y LA ESCENA DE MANCHESTER

185 CAPÍTULO 8
DEGRADACIÓN INDUSTRIAL:
LA MÚSICA DE LA FÁBRICA DE LA MUERTE
DE THROBBING GRISTLE

207 CAPÍTULO 9
CONTORSIÓNATE:
NUEVA YORK Y LA NO WAVE

233 CAPÍTULO 10
ARTE MANÍA:
TALKING HEADS, WIRE Y MISSION OF BURMA

261 CAPÍTULO 11
ESTÉTICA DEL DESORDEN:
LA VANGUARDIA LONDINENSE

285 CAPÍTULO 12
LA ESCENA FREAK:
EL CABARET NOIR Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD
EN EL POSTPUNK DE SAN FRANCISCO

305 CAPÍTULO 13
A TODA VELOCIDAD:
PIL Y EL AUGE Y LA CAÍDA DEL POSTPUNK

PARTE 2
NEW POP Y NEW ROCK

325 CAPÍTULO 14
GHOST DANCE:
2-TONE Y LA RESURRECCIÓN DEL SKA

351 CAPÍTULO 15
SEX GANG CHILDREN:
MALCOM MCLAREN, EL FLAUTISTA DE HAMELIN
DEL PANTOMIME POP

369 CAPÍTULO 16
MUTANT DISCO Y PUNK FUNK:
TRÁFICO URBANO EN NUEVA YORK A PRINCIPIOS
DE LOS OCHENTA (Y MÁS ALLÁ)

393 CAPÍTULO 17
DIVERSIÓN Y FRENESÍ:
POSTCARD RECORDS Y EL SONIDO
DE LA JOVEN ESCOCIA

413 CAPÍTULO 18
SUEÑOS ELÉCTRICOS:
SYNTHPOP

439 CAPÍTULO 19
JUGAR PARA GANAR:
LOS PIONEROS DEL NEW POP

461 CAPÍTULO 20
NUEVOS SUEÑOS DORADOS 81-82-83-84:
EL NUEVO AUGE DEL POP, LA SEGUNDA INVASIÓN BRITÁNICA EN LOS ESTADOS UNIDOS Y EL SURGIMIENTO DE MTV

487 CAPÍTULO 21
OSCURIDAD Y JUVENTUD GLORIOSA:
EL REGRESO DEL ROCK CON EL GÓTICO Y LA NUEVA PSICODELIA

511 CAPÍTULO 22
TOMAR POR ASALTO EL SIGLO XX:
ZZT, THE ART OF NOISE Y FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD

537 EPÍLOGO

551 AGRADECIMIENTOS